This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

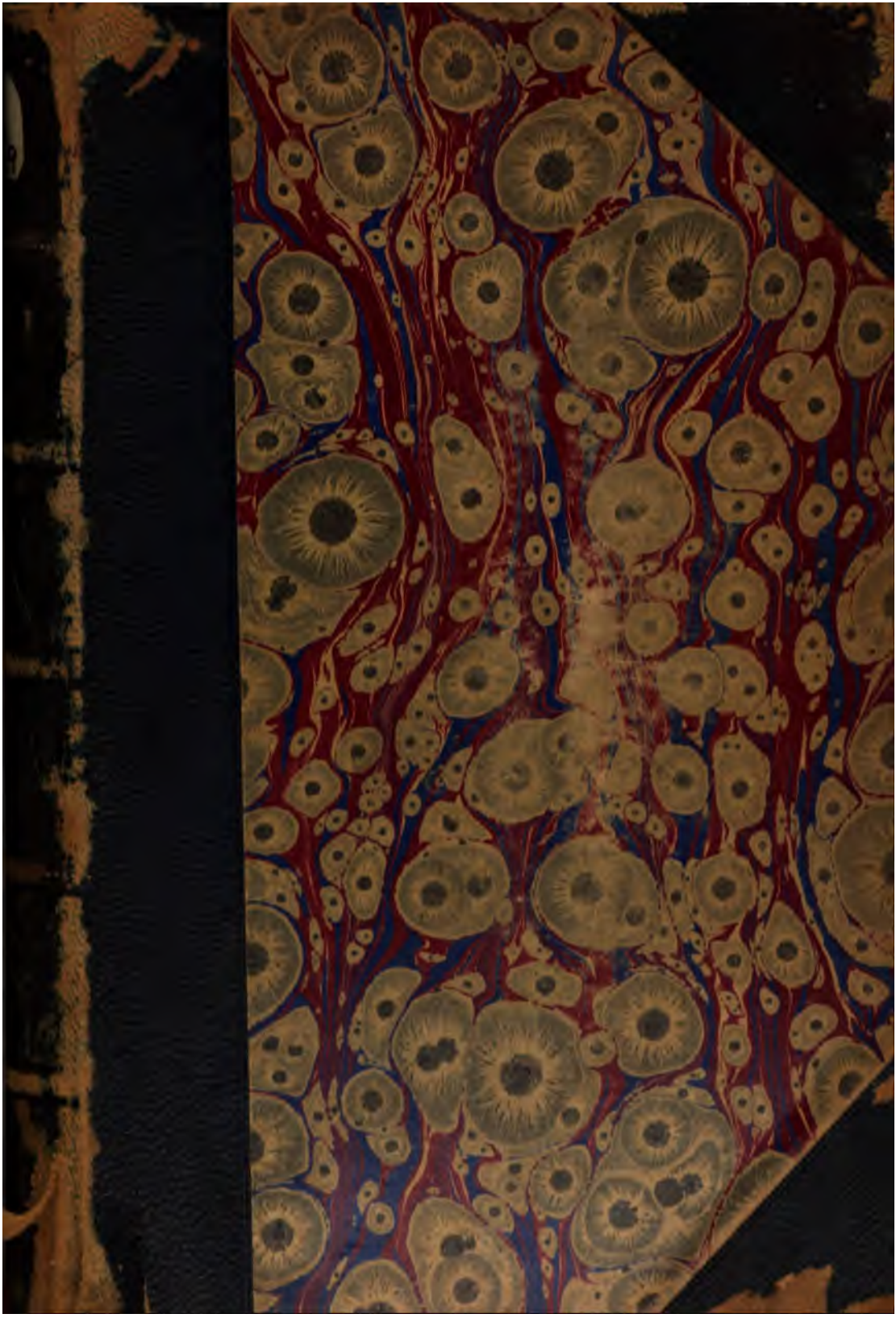
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



L. 12,387.9

Harvard College Library

FROM THE

SALISBURY FUND.

In 1858 Stephen Salisbury, of Worcester, Mass. (Class of 1817), gave $5000, the income to be applied to "the purchase of books in the Greek and Latin languages, and books in other languages illustrating Greek and Latin books."

Ästhetischer Kommentar

zu den

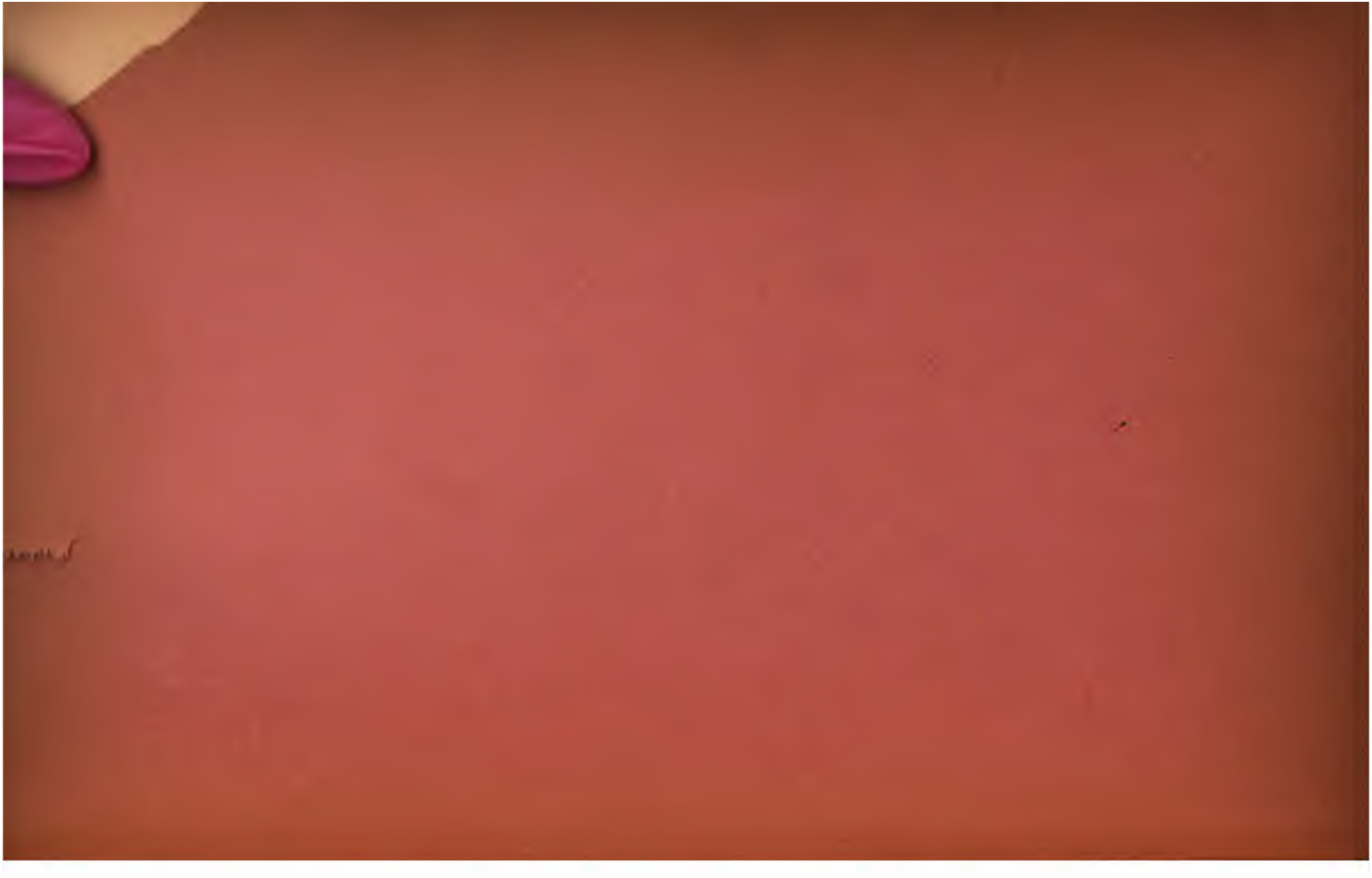
Tragödien des Sophokles

von

Dr. Adolf Müller.

Mit einem Lichtdruckbild.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1904.



Ästhetischer Kommentar

zu den

Tragödien des Sophokles

von

Dr. Adolf Müller,
Professor an der Gelehrtenschule zu Kiel.

Mit einem Lichtdruckbild.

Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1904.

Le 32.38.9

HARVARD COLLEGE
APR 25 1905
LIBRARY.

Salisbury Fund

Vorwort.

Der grammatiſchen Methode, welche im abgelaufenen Jahrhundert der klaſſiſchen Philologie weſentlich Richtung und Ziel gab, verdankt die geſamte Altertumswiſſenſchaft kritiſch geſichtete Texte. Der Ertrag dieſer ſchwierigen, entſagungsvollen Arbeit iſt nicht gering anzuſchlagen, denn er bedeutet das Fundament, deſſen Quadern erſt einen ſicheren Bau verbürgen. Trotzdem hat die mißbräuchliche Anwendung dieſer Methode auf den Unterricht der höheren Schulen und ihre oft ausſchließliche Alleinherrſchaft unendlichen Schaden angerichtet, ja zeitweilig den Beſtand des Gymnaſiums in Frage geſtellt. Denn ſo gewiß das Verſtändnis der antiken Schriftwerke ſolides grammatiſches Wiſſen erfordert, ebenſo ſicher iſt dieſes nur die Vorſtufe für das eigentliche Ziel des Unterrichts, die Einführung in den Geiſt des klaſſiſchen Altertums. Wie vielen lernbegierigen Jünglingen ſind auf Gymnaſien und Univerſitäten Steine ſtatt Brot gereicht!

Für die Erreichung jenes Ziels möchte der vorliegende äſthetiſche Kommentar einen Beitrag liefern. Er möchte aber nicht allein der Schule dienen, ſondern auch den Gebildeten unſeres Volkes, denen der Trieb zu der ſtillen Schönheit helleniſcher Dichtung noch nicht verdorrt iſt. Und Sophokles wird der Tragiker bleiben, welcher den Modernen am eheſten einen Blick in die Seele des attiſchen Dramas geſtattet, trotz aller Anſtrengungen des gegenwärtig größten Meiſters auf dieſem Gebiet, Äſchylus und Euripides dem modernen Geſchmack durch glänzende Nachdichtungen und Kommentare zu gewinnen.

Ob oder wieweit es dem Verfaſſer gelungen iſt, ſeinem Ziele nahe zu kommen, wird das Urteil der ſachverſtändigen Kritik

entſcheiden. Jedenfalls darf er verſichern, daß er ſich ſeiner Verantwortung und der Schwierigkeit ſeiner Aufgabe wohl bewußt geweſen iſt und ſich bemüht hat, die Forderung ſtrenger Wiſſenſchaftlichkeit mit lesbarer Darſtellung zu vereinen. Denn nur ſo wird die Philologie im beſten Sinne populär wirken können.

Um den Leſer in den Stand zu ſetzen, den Wert der gewonnenen Reſultate ſelbſt zu prüfen oder auch ſich über Spezialfragen eingehender zu unterrichten, hat er überall die Hauptquellen ſeiner Darſtellung, klaſſiſche wie moderne, angegeben. Was er einem Welcker, Schneidewin, v. Wilamowitz verdankt, iſt in dem Buche hoffentlich ſichtbar; die ganze, ſchier unüberſehbare Literatur auf dieſem Gebiete in ihrem vollen Umfange lückenlos zu beherrſchen dürfte nur wenigen Sterblichen gegeben ſein. Jedenfalls hofft der Verfaſſer, nichts Weſentliches überſehen zu haben, würde aber für jede Nachweiſung dankbar ſein. Denn es iſt ſehr wohl möglich, daß von dem, was er Neues zu bringen glaubt, manches, vielleicht vieles ſchon andre geſehen haben. Wie ſich denn manche merkwürdige Übereinſtimmung ergeben kann, wenn zwei denſelben Gegenſtand behandeln. So hatte der Verfaſſer den Paſſus über die Schuldfrage des Ödipus und der Antigone ſchon niedergeſchrieben, als er die Programmſchrift von H. F. Müller: Was iſt tragiſch? (Blankenburg a./H. 1887) las und zu ſeiner Überraſchung fand, daß einige Stellen aus ihr bis auf dieſelben Zitate aus Leſſing und Freytag ſeiner Darſtellung ähnelten. Dieſe nur deshalb zu ſtreichen, um dem Verdachte des Abſchreibens vorzubeugen, fühlte er ſich nicht veranlaßt. Man muß es ihm ſchon auf ſein ehrliches Wort glauben, daß er ſich nirgends ſtillſchweigend den Ertrag fremder Arbeit angeeignet hat, z. B. auch nicht in der Szenerie des Ajas, die ihm ſo, wie ſie dargeſtellt iſt, ſchon vor Jahren feſtſtand, ehe noch der ſchöne Aufſatz von Robert im Hermes erſchien.

Die Überſetzungen der Zitate, auch der nicht Sophokleiſchen, ſind ausnahmslos Eigentum des Verfaſſers, er trägt alſo für ſie auch die Verantwortung.

In der Schreibung der Eigennamen iſt er mit bewußter Inkonſequenz verfahren. Die lateiniſche Form iſt überall da beibehalten, wo ſie wenigſtens der älteren Generation in Fleiſch und Blut übergegangen iſt; Zwiſchenſtufen wie Ajas — die ja auch

Welcker braucht — möge man verzeihen; ſonſt iſt das griechiſche Prinzip durchgeführt. Dieſes wird in der Zukunft vorausſichtlich zum Siege gelangen; vorläufig widerſtreben wohl noch, wenn den Verfaſſer die eigne Empfindung nicht täuſcht, der Mehrzahl der Leſer Formen wie Troia und Helene, von Sekyon ganz zu ſchweigen, welches bekanntlich in „der“ Peloponnes der Archäologen liegt.

Schließlich hat er ſeinen Freunden E. Bruhn und J. v. Deſtinon herzlichen Dank abzuſtatten, jenem für manche wertvolle Nachweiſung, dieſem für eine ſorgfältige Durchſicht des Manuſkripts.

Kiel, im Februar 1904.

Adolf Müller.

Inhalt.

I. Sophokles als Mensch und Künstler . . S. 1—48

1. Der Mensch. — Sophokles ein Götterliebling. Seine Zeit. Athen im Perikleischen Zeitalter (S. 1 ff.). Sophokles' Stellung in ihm. Jugend (S. 7 f.). Sophokles als Bürger und Staatsmann. Charakter, Unabhängigkeit, Heimatliebe, Familie, Freundschaft, Liebe (S. 9 ff.). Episode auf Chios (S. 14 f.). Umgang im Freundeskreise, Daseinsfreude (S. 16 ff.). Frömmigkeit, Weltanschauung und Götterglaube, letzte Gedanken (S. 18 ff.).
2. Der Künstler. — Sophokles der Tragiker. Wesen der attischen Tragödie, Äschylus und seine Bedeutung für die Entwicklung des Dramas (S. 27 ff.). Dramenproduktion im fünften Jahrhundert (S. 30). Sophokles' Eingreifen in die Entwicklung der Tragödie, Reformen, seine Bedeutung für die Schauspielkunst (S. 30 f.). Wahl der tragischen Stoffe, Gründe für die Ablehnung des historischen Dramas (S. 32 f.). Beschränkung auf die Mythen des Epos und der bekannteren Lokalsagen; Behandlung des Stoffes, Darstellung des Menschen. Die dramatischen Einheiten, Wirkung der Maske auf die Geschlossenheit der Handlung. Merkmale der dramatischen Technik des Dichters: Orakel, tragische Ironie, Anagnorisis, Kontraste. Verzicht auf äußere Bühnenwirkung. Innere und äußere Motivierung. Bau der Handlung (S. 33 ff.). Mangel an Erfindungsgabe, Wiederholungen und Variierungen (S. 39 f.). Sophokles' Dramen Charaktertragödien. Wie entsteht ein künstlerisches Charakterbild? Wesen der Sophokleischen Charaktere. Sophokles ein Kenner der weiblichen Natur (S. 40 ff.). Sprache, Naturphantasie, Bilder, Metaphern; Beispiele. Gesamtwirkung der Sophokleischen Tragödie und hellenischer Dichtung überhaupt (S. 43 ff.).

II. Stoff und Bau der Tragödien . . S. 49—247

1. Dramen des thebanischen Sagenkreises.

Die Ödipussage im Epos . . . . . S. 52—65
König Ödipus . . . . . „ 65—86
Antigone . . . . . „ 86—110
Ödipus auf Kolonos . . . . . „ 110—131

2. Aus dem troiſch-argiviſchen Sagenkreis.
Elektra . . . . . S. 134—167
Ajas . . . . . „ 168—193
Philoktet . . . . . „ 193—220
3. Aus der Heraklesſage.
Trachinierinnen . . . . . S. 223—247

III. Charaktere . . . . . S. 249—422
1. Ödipus, mit Exkurs über die Schuldfrage . . . . S. 251—266
2. Kreon . . . . . „ 266—277
3. Polyneikes . . . . . „ 277—280
4. Haimon . . . . . „ 280—282
5. Teireſias . . . . . „ 282—286
6. Theſeus . . . . . „ 286—290
7. Antigone, mit Exkurs über die Schuldfrage und das Weſen tragiſcher Schuld . . . . . „ 291—303
8. Jokaſte . . . . . „ 304—308
9. Ismene und Chryſothemis . . . . . „ 308—311
10. Elektra . . . . . „ 312—327
11. Chryſothemis ſ. Nr. 9 (S. 308 ff.)
12. Klytaimeſtra . . . . . „ 328—333
13. Aigiſthos . . . . . „ 333—335
14. Oreſtes . . . . . „ 335—336
15. Ajas . . . . . „ 337—351
16. Teukros . . . . . „ 351—354
17. Odyſſeus . . . . . „ 355—362
18. Menelaos und Agamemnon . . . . . „ 362—365
19. Tekmeſſa . . . . . „ 366—371
20. Athene . . . . . „ 371—373
21. Philoktet . . . . . „ 374—388
22. Neoptolemos . . . . . „ 388—392
23. Odyſſeus ſ. Nr. 17 (S. 358 ff.)
24. Deianeira . . . . . „ 393—404
25 Herakles . . . . . „ 404—412
26 Hyllos . . . . . „ 412—414
27. Diener und Volk . . . . . „ 415—422

IV. Die lyriſchen Teile und die Tragödie als Geſamtkunſtwerk . . . . . S. 423—479
1. Die Chöre. Entſtehung der Tragödie aus dem Satyrſpiel; Satyrkult und Satyrtänze in Arkadien, in Sikyon, ihre Verbindung mit dem Kult des Adraſtos und Dionyſos (S. 425 ff.). Übertragung nach

Athen. Dionysoskult in Attika. Silene und Satyrn (S. 427 ff.). Chor und Schauspieler: Wirkung der Epiphanie des Dionysos auf die Entwicklung des dramatischen Elements (S. 429 f.). Verfall des Chors durch die Ausbildung der Handlung bedingt (S. 431). Irrtum Schlegels über Wesen und Stellung des Chors; Schiller (S. 431 ff.). Der Chor bei Sophokles. Stellung des Chors zum Helden und zu den Personen der Handlung. Titel der Tragödien. Stellung des Chors zum Verlauf und zu den Phasen der Handlung (S. 433 ff.). Analyse der Chorgesänge in der Antigone und im König Ödipus mit Vergleichung beider (S. 441 ff.).

2. Die andern lyrischen Partien.

Der Schauspieler auch Sänger. Lyrische Momente der Handlung: Gesang statt Rezitation. Wechselgesänge zwischen Chor und Schauspieler, Soll; historische Entwicklung (S. 454 ff.). Tafel I: Bühnengesänge und Chorlieder unter Mitwirkung des Schauspielers bei Sophokles. Tafel II: reine Chorlieder. Verhältnis der Gesamtsumme der lyrischen Teile zum Dialog, der Chor- und Bühnengesänge zueinander. Resultate (S. 457 ff.).

3. Die Tragödie als Gesamtkunstwerk.

Formen des poetischen Ausdrucks: Dialog, Rezitativ, Gesang. Hauptversmaße der Sophokleischen Tragödien (S. 465 ff.). Anteil des Chorführers und Chorkörpers am Gesang und Rezitativ in Chorliedern und Wechselgesängen (S. 467 ff.). Tanz des tragischen Chors (469 ff.). Musikalische Begleitung. Musik und Gesang in der Tragödie. Wesen der Musik, ihre Bedeutung für erschöpfenden Ausdruck des Poetischen; Deutsche, Griechen (S. 471 ff.). Unmöglichkeit, die moderne Tonempfindung auf die griechische Tragödie zu übertragen (S. 474 f.). Die Griechen Schöpfer künstlerischer Musik. Tonarten der Tragödie. Reste altgriechischer Tonkunst, Wirkung auf uns (S. 475 ff.). Würdigung des attischen Dramas nach seinem poetischen Grundcharakter (S. 478 f.).

V. Elemente einer Tragödienaufführung im fünften Jahrhundert . . . . . S. 481—508

Bedingungen für Verständnis und Genuß eines Kunstwerkes (S. 483 f.). Die dramatischen Aufführungen des fünften Jahrhunderts. Schwierigkeit des Problems. Das griechische Theater. Die Neuen, die Alten; Dörpfeld, Puchstein, die Theorien beider (S. 484 ff.). Stand des Problems. Orchestra und Festbezirk des Dionysos im Athen des fünften Jahrhunderts. Schlüsse über die Bühne des Äschylus und Sophokles aus den erhaltenen Dramen (S. 490 ff.). Bühnentechnische Apparate, Rätsel des Prometheus (S. 495 ff.). Die atheniſche „Bühne“. Technische Mittel. Schauspielertracht: Kothurn, Maske, Vorzüge und Nachteile der Maske. Die Leistung eines Protagonisten (S. 499 ff.). Bild des Dionysostheaters beim Beginn einer Vorstellung (S. 507 f.).

I.

Sophokles als Mensch und Künstler.

Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt ſchon
Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt,
Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöſet
Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!

Dieſe Anfangsverſe des tiefſinnigen Schillerſchen Gedichts preiſen die wenigen Begnadeten des Menſchengeſchlechts, denen die Götter die Fülle ihrer Gaben in die Wiege gelegt haben, denen „die Schläfe ſchon vor des Kampfes Beginn bekränzt“ ſind, jene Glücklichen, denen Sieg und Liebe kraft ihres bloßen Erſcheinens zufallen. Schiller, ſelbſt ein Großer, aber kein Glücklicher, wird, ſeines dornenvollen Lebenspfades gedenkend, voll Reſignation, doch ohne Neid, dabei zunächſt Goethe im Auge gehabt haben.

Denken wir uns jene Worte im fünften Jahrhundert v. Chr. geſprochen. Wem würde man ſie paſſender in den Mund legen als dem raſtlos ſtrebenden Euripides, der in ſeinem Leben weder Glück noch Stern hatte? Wer anders aber hätte ihm vorſchweben können als ſein glücklicher Rivale Sophokles, des Sophillos Sohn?

Denn Sophokles iſt ein Götterliebling. Nicht der Speerſieg ward ihm geſchenkt und nicht „die herrſchaftgebende Binde“; er brach ſeinen Lorbeer in dem idealen Reich, welches die wechſelnden Formen vergänglicher Staatengebilde überdauert und an deſſen Bau kein Volk mit glänzenderem Erfolg zu ſchaffen berufen war als das helleniſche. Denn dieſem Künſtlervolke war, als Erſatz ſeines Mangels an politiſchem Inſtinkt und Charakter, wie keinem andern ariſchen Stamme die Gabe ſchöpferiſcher Phantaſie und der Adel ſeelenvoller Form verliehen. Den Stein und das Erz hat es gemodelt, jenes ideale Reich mit architektoniſchen und plaſtiſchen Wunderwerken zu ſchmücken; in dem feinſten Stoff, in ſeiner Sprache, hat es die edelen Gebilde ſeiner poetiſchen Phantaſie geformt, welche dauernder ſind denn Erz und Marmor.

Es ist ein Großes, zum Führer bei solchem Werk mit ausersehen zu sein, und Sophokles ist ein solcher; doch erst, wenn die Charis den Auserwählten umstrahlt, wenn er siegt, wo er sich zeigt, wenn er ein Liebling der Götter und Menschen ist, dann erst hat er das Glück, das sonst „nimmer der strebende Mut erringt". Sophokles war ein solcher Glücklicher. —

Es gibt für den Literaturfreund vielleicht kaum eine lockendere Aufgabe, als den Werdegang und das Porträt eines Dichters aus seinem Werk zu erschließen. Wenn sich dem Dichter jedes bedeutsamere Ereignis seines Lebens, jede innere und äußere Erfahrung zum Gedicht gestaltet, wenn er mit seinen Freunden behaglich plaudert, seine Widersacher und Neider mit überlegenem Humor oder scharfer Ironie abfertigt, wenn er von seinen Hoffnungen und Wünschen, von Erreichtem und Versagtem erzählt, seine Lebensweisheit und Lebenskunst denen, die davon hören und Nutzen ziehen mögen, in klassische Form faßt, wenn er sich mit seinen kleinen Schwächen und selbst äußerlichen Eigentümlichkeiten porträtiert, wenn so — man hat längst gemerkt, wer uns vorschwebt, — in greifbarer Lebenswahrheit das Bild eines vollen antiken Menschen, des Horaz, vor uns steht, dann verspüren wir den hohen Reiz des prodesse und delectare an uns, den Empfangenden. Bei Sophokles sind wir nicht in der glücklichen Lage, denn bei dem Tragiker und Epiker tritt die Person des Dichters hinter seinem Werk zurück. Auch können die zusammenhangslosen Brocken, welche uns aus dem Altertum unter dem Titel einer Vita des Sophokles überliefert sind, auf den Namen einer Biographie keinen Anspruch erheben; dazu erschwert das Zerrbild, welches die Komödie von den hervorragenden Männern ihrer Zeit gibt, das richtige Sehen, wenn sie auch gerade unsern Dichter noch glimpflich genug behandelt hat. Längst sind die überkommenen Nachrichten mit aller wünschenswerten Vollständigkeit und Kritik in den bekannten Ausgaben und Literaturgeschichten zu einem Lebensbilde zusammengefaßt, und es kann nicht die Aufgabe dieser Blätter sein, oft Dargestelltes zu wiederholen. Wir begnügen uns damit, den Dichter als Menschen und Künstler zu schildern, soweit es die erhaltenen Nachrichten und die Trümmer seines Werkes gestatten.

Es ist Glück, der Sohn eines großen Volkes zu sein, höheres,

wenn die Spanne Zeit, die dem Menſchen zugemeſſen iſt, mit der Blüte ſeines Volkes zuſammenfällt, höchſtes, wenn ſein Lebenswerk den feinſten Duft jener Blüte bedeutet, er ſelbſt der Stolz und Liebling des Volkes iſt. Dieſes Glückslos iſt Sophokles gefallen. Ein Hellene, ein Athener, ein Sohn des fünften Jahrhunderts, der den herrlichſten Sieg ſeines Volkes in einem Alter ſah, wo die Eindrücke ſchon unauslöſchlich haften, hat er die Jünglingszeit in der Epoche des aufſtrebenden attiſchen Reiches verlebt. Die Vollkraft ſeiner Mannesjahre ſah den Gipfel der Herrlichkeit Athens, und als das Alter nahte, hingen zwar dunkle Wetterwolken um das Land, das ſeine Seele über alles liebte, ein ſchwerer Strahl fuhr herab auf ſein Volk, als er ein Achtziger geworden war, doch ihm verlieh die Muſe unverſiegliche Lebensfriſche und Kraft, ſich und ſein Volk mit den Schöpfungen ſeines Dichtergeiſtes zu erquicken. Als Neunziger erlebte er noch den letzten ſchönen Sieg Athens, und die Götter entrückten ihn, ehe die harte Hand Lyſanders die Mauern der ſtolzen Stadt niederlegte. Die Linie dieſes Lebens fällt alſo im weſentlichen mit der großen Zeit Athens zuſammen.

Jahrhunderte waren ſeit dem Erwachen helleniſchen Lebens abgelaufen, ehe dieſe Stadt ſich auf ihre Miſſion beſann. Seit den Tagen grauer Vorzeit, wo Jonier ihren Speer in den ſteinigen Boden Attikas trieben, war die Landſchaft im Beſitze dieſes Stammes. Er erwehrte ſich glücklich der doriſchen Völkerwelle, beteiligte ſich dann aber weder an der politiſchen noch an der geiſtigen Entwicklung der Nation. Während der kriegeriſche Adel die Kraft des Peloponnes zu einem waffengewaltigen Bunde zuſammenfaßte, während im aſiatiſchen Griechenland helleniſche Dichtung ihre erſten prachtvollen Blüten trieb, führte Attika ein ſtilles Sonderdaſein und blieb eine der ſagen- und dichterärmſten Landſchaften von Hellas. Erſt mit dem ſechſten Jahrhundert tritt es hervor. Solons Reformen machen der Herrſchaft des Geſchlechterſtaates ein Ende und bereiten einer geſunden Demokratie den Boden. Doch auch hier zeigt es ſich, daß die dumpfe Maſſe ſich aus eigener Kraft niemals vorwärts zu bringen vermag. Vier große Männer führen Athen teils in zäher Arbeit, teils mit genialer Schwungkraft in hundert Jahren ſtufenweiſe zum Gipfel ſeiner Macht: Peiſiſtratos,

Kleiſthenes, Themiſtokles, Perikles, — Themiſtokles der größte von ihnen. Indem er dem Volk Athens die Erkenntnis erſchloß, daß ſeine Zukunft auf dem Waſſer liege, indem ſein ſtählerner Wille auch die Konſequenzen durchſetzte, welche dieſer Erkenntnis entſprangen, wies er der Stadt die Bahn ihrer Entwicklung, rettete er allein Griechenland vor dem Anſturm der perſiſchen Weltmacht, erhob er im letzten Grunde ſeine Stadt zur Führerin von Hellas. Nicht alle hochfliegenden Hoffnungen freilich, welche die Bürgerſchaft in den folgenden Jahren erfüllten, vermochten die Männer zu verwirklichen, welche Themiſtokles' Werk fortſetzten. Zwar ſicherte im Jahre 448 ein leidlicher Friedensſchluß die aſiatiſchen Griechen vor dem Perſerjoch und rettete einen Teil der Kimoniſchen Erfolge, aber die Schlachtfelder von Tanagra und Koroneia zeigten der attiſchen Macht ihre Grenzen. Auf die Gewinnung der Landhegemonie mußte Athen — zum Unglück für die Geſamtnation — verzichten, Perikles kapitulierte notgedrungen 446 vor dem drohend erhobenen Schwerte Spartas. Aber doch war ſchließlich viel gewonnen. Unter dem Schirm des attiſchen Reiches, unter der Flagge ſeiner vierhundert kriegsbereiten Trieren war ſicheres Wohnen, der Arm Athens reichte vom Kimmeriſchen Bosporos bis zu den Küſten Siziliens. Die mit bewußter Konſequenz durchgeführte, aber durch die überlegene Perſönlichkeit eines beſonnenen Staatsmannes vor Torheiten bewahrte Demokratie entfeſſelte das Spiel aller Kräfte. Dieſer Staat gab zum erſtenmal der Menſchheit das Schauſpiel, daß eine politiſche Gemeinſchaft freier Menſchen keinen Herrn über ſich kannte als das Geſetz, das ſie ſich freiwillig auferlegt hatte und deſſen Willen ſie unverbrüchlich gehorchte, daß die Idee des Vaterlandes als ſolche die Bruſt unabhängiger Männer füllte und durch ihre zwingende Macht Gut und Blut dieſer Männer in opferfreudigen Dienſt ſtellte.

So war jenes Zeitalter herangereift, in welches ſich die Seele des Kunſtfreundes ſo gern verſenkt, das ſo oft mit Begeiſterung und glänzenden Farben geſchildert iſt. Während Sparta in den verknöcherten Formen ſeiner ariſtokratiſchen, bald oligarchiſch entarteten Verfaſſung erſtarrte, Korinth als Handelsmacht in demſelben Verhältnis ſank, wie Athen ſtieg, während die Treibhausblüte Joniens ſo raſch verwelkte, wie ſie ſich entfaltet hatte, ſetzte ſchon

mit den Perſerkriegen die geſammelte, unverbrauchte Kraft Athens ein, um ſich in der erſten Hälfte der Pentekontaetie vorwiegend politiſch und kriegeriſch, in der zweiten ausſchließlich künſtleriſch zu betätigen. Und es iſt ein unermeßlicher Gewinn für die Menſchheit geworden, daß dieſe Stadt der Kunſt ideale Aufgaben von einer Mannigfaltigkeit und Größe ſtellte, wie es nur noch einmal die kunſtſinnigen Päpſte der italieniſchen Renaiſſance getan haben. Wie hier, ſo iſt dort die Kunſt unauflöslich mit der Religion verbunden. Denn die Religion bleibt, mag ſie eine Form haben, welche ſie wolle, „ein ideales Bedürfnis der Menſchheit“, und alle Kunſt wieder hat ſich aus dem Bedürfnis des Kultus entwickelt. So hat Athen, die göttergeliebte und gottesfürchtige Stadt, die reichen Mittel, welche aus ihrem Welthandel und den Tributen der Untertanen ihr zufloſſen, in den Dienſt dieſer Kunſt geſtellt und iſt dadurch vornehmlich die Hochſchule von Hellas geworden. Die Schulen und Stilarten der Architektur, Skulptur und Malerei, welche geſondert in andern Städten und Gauen Griechenlands entſtanden waren, münden nun in Athen, um ſich in der Erfüllung der höchſten Aufgaben zu durchdringen, zu befruchten und in Schöpfungen göttlicher Schönheit zu vollenden. An dieſem Mittelpunkt helleniſchen Lebens wetteifern die attiſchen und nichtattiſchen Künſtler in ehrlichem Ringen, denn alles, was Hellas an Talenten hervorbrachte, ſtrömte nach Athen zuſammen. Fand man doch hier den fruchtbarſten Boden für ſeine Schaffenskraft, das liebevollſte Verſtändnis für ſeine Ideen.

In dieſe Zeit iſt Sophokles geſtellt, dieſer Stadt als einer ihrer edelſten Söhne geſchenkt.

Wem von den jetzt lebenden Deutſchen noch das Glück zuteil geworden iſt, als Knabe und werdender Jüngling mit wachem Bewußtſein die hehren, aber bangen Jahre zu erleben, in denen ſich die Wiedergeburt des neuen Reiches waffenklirrend vorbereitete und vollzog, wer fern von den kämpfenden Heeren und mit ihnen doch durch tauſend Bande verbunden klopfenden Herzens der Kunde der Entſcheidung harrte und dann die Nachricht von Königgrätz und Sedan vernahm, der iſt unter analogen geſchichtlichen Eindrücken aufgewachſen wie Sophokles. Ihm, der 496/95 geboren

ist, mochte, einem fünf- bis sechsjährigen Knaben, als erster, unauslöschlicher Eindruck sich die Schicksalsstunde in die junge Seele prägen, wo das Volk in Athen der Entscheidung von Marathon harrte und nach dem Siegruf die Dankgebete zu den Göttern aufstiegen; er mochte zehn Jahre später von Salamis' Küste aus dem Ringen eines entschlossenen Volkes um seine Freiheit zuschauen, dessen ruhmvoller Ausgang nicht bloß den Griechen, sondern der Menschheit eine tröstliche Wende ihres Schicksals bedeutete. Wie sich während und nach dieser Zeit der Knabe zum Jüngling und Mann entwickelte, davon können wir uns nur ein ungefähres Bild machen, doch alle Umstände vereinigten sich, dieser vielverheißenden Menschenknospe Licht und Sonne zur schönsten Entfaltung zu schenken. Sein Vater war ein Fabrikherr, dem die Arbeit von Hunderten waffenschmiedender Sklaven reichen Ertrag abwarf. So blieb dem Sohne das bittere Los der Armut erspart. Doch ihm war größeres Glück geworden.

Die Musen und Grazien hatten an seiner Wiege gestanden und ihn überreich mit ihren Gaben geziert. Verständnisvolle, sorgsame Erziehung bildete sie aus. In dem stillen Gau Kolonos nördlich der Stadt, dessen paradiesischer Schönheit er als Greis ein pietätvolles Denkmal gesetzt hat (Öd. Kol. 668 ff.), wuchs er auf. Er hat als Jüngling auch die Übertragung des Eumenidenkultus von dem Areopag in den Hain von Kolonos gesehen, der von altersher eine Stätte chthonischer Gewalten und Dämonen war. So ist unter den heiligen Schauern dieser Stätte auch der Keim einer tiefen Frömmigkeit in sein Herz gepflanzt, welche einen Grundzug seines Wesens bildet. Hier wurde der mit allen Reizen leiblicher und geistiger Anmut geschmückte Knabe von den besten Lehrern — für Musik wird der berühmte Tonmeister Lampros genannt — in allen musischen Künsten ausgebildet. Er muß es darin zu hoher Vollendung gebracht und seine Altersgenossen überstrahlt haben: denn unter Hunderten schöner Knaben wurde er auserseh'n, den Siegespäan nach der Schlacht bei Salamis als Vortänzer und Vorsänger mit der Kithara zu führen. Und wenn er später in zwei Jugenddramen, der Nausikaa und dem Thamyras[1], die Titelrollen

[1] Dies ist die attische Form des Namens; Homer (Il. II 595) nennt den thrakischen Sänger Thamyris.

ſpielte und als Nauſikaa die Zuſchauer durch die Anmut ſeines Ballſpiels, als Thamyras durch die Kunſt ſeines kitharodiſchen Vortrags entzückte, ſo bedeutet das nichts Geringes, denn dieſem Volke war ja Grazie und künſtleriſcher Sinn angeboren. — Den beſten Teil ihrer geiſtigen Ausbildung empfing ja die griechiſche Jugend von Homer. Es braucht uns nicht berichtet zu werden, mit welcher Liebe ſich die Dichterſeele des jungen Sophokles in die Lieder des ioniſchen Sängers verſenkt hat und wie an Homers und der Homeriden Studium ihm die Schwingen gewachſen ſind. Wir ſehen es aus ſeinem eigenen Werk. Wie ſehr es die Spuren Homeriſchen Geiſtes trägt, zeigt ſchon das Urteil des Sophokles-verehrers Polemon, eines Schülers des Akademikers Xenokrates, welcher Homer den epiſchen Sophokles, Sophokles den tragiſchen Homer nannte.

So reifte Sophokles in der Stille zum Manne. Wir erfahren nichts weiter von ſeinen Jugendjahren. In einem Alter, wo Goethe ſchon durch ſeine holdeſten Lieder, durch den Götz und Werther berühmt wurde und an ſeinem Fauſt dichtete, arbeitete Sophokles, den Sorge um den Erwerb des täglichen Brotes nicht lähmte, an ſich ſelbſt. Achtundzwanzig Jahre alt trat er mit ſeiner erſten tragiſchen Dichtung hervor im Jahre 468. Der erſte Schritt in die Öffentlichkeit iſt ſogleich ein Triumph für ihn; er erringt den erſten Preis und beſiegt den gefeiertſten Meiſter der Tragödie. Seitdem begleitet der Sieg ſeine dichteriſche Laufbahn.

Die vollkommene Unabhängigkeit, der glänzende Wohlſtand, in dem Sophokles lebte und an deſſen Beſitzer nicht mehr das Odium des Erwerbers haftete, erhob ihn in die Klaſſe der zwar nicht mehr rechtlich, aber doch faktiſch Bevorrechteten, aus denen auch die fortgeſchrittene Demokratie ihre Führer wählte und wählen mußte. Sophokles hat ſich der Ehrenpflicht, Staatsämter zu übernehmen, nicht entzogen, mochte auch ſein idealer Beruf als Dichter und Lehrer ſeines Volkes ihn noch ſo tief durchdringen und ſein weiches, beſchauliches Naturell ſich gegen die Tätigkeit auf der Bühne des politiſchen Lebens ſträuben, wo die widerſtreitenden Intereſſen der harten Wirklichkeit feindlich aufeinanderſtoßen und kalte Überlegung, entſchloſſenes, oft rückſichtsloſes, ja grauſames Durchgreifen erfordern.

Sophokles hat hohe, verantwortliche Staatsämter bekleidet, doch wird sich wohl sein geistvoller Freund, der Dichter Jon von Chios, nicht weit von der Wahrheit entfernen, wenn er über ihn urteilt: „In der Staatskunst war er weder hervorragend einsichtig noch tatkräftig, sondern ein ehrenwerter Durchschnittsathener.“ Die trockene Funktion eines Finanzmenschen, das harte Handwerk eines Strategen mag dem heiteren Freunde reizvoller Schönheit oft sauer genug geworden sein. Das beweist die hübsche Anekdote, welche Plutarch erzählt. Sophokles pries im samischen Feldzuge seinem Kollegen Perikles die Schönheit eines Knaben — dies war seine Schwäche. Da sagte Perikles halb scherzend, halb im Ernst: „Sophokles, nicht nur seine Hände muß ein Stratege rein erhalten, sondern auch seine Augen.“ — Dennoch hat er als Bürger redlich seine Pflicht getan. Zwar hören wir nichts von seiner aktiven Beteiligung als Soldat in den Kämpfen, welche der Stadt auch nach den Perserkriegen nicht erspart blieben, doch werden wir annehmen müssen, daß er dem Vaterland auch mit der blanken Waffe gedient hat wie Äschylus, aber nicht als Hoplit, sondern in dem vornehmen Reiterkorps. Darauf läßt seine soziale Stellung als Mitglied des Geldadels und seine Vorliebe für das edle Pferd schließen, das er wohl ähnlich zu meistern wußte wie den Pegasus. Wuchs er doch in dem Gau auf, der sich wegen seiner günstigen Vorbedingungen zur Rossezucht rühmte, das Pferd, das Geschenk Poseidons, zuerst für den Dienst des Menschen gezähmt zu haben (Ödip. Kol. 709 ff.). „Schönpferdig“ nennt er Kolonos (V. 668 u. 711), er verwendet das Pferd zu einem anschaulichen Vergleich Elektra V. 25 ff. und schildert in demselben Stück — an sich anachronistisch und in dieser Ausdehnung unmotiviert — mit glänzenden Farben und liebevoller Kleinmalerei ein Wagenrennen in Delphi (V. 680 ff.). In der Vollkraft seiner Mannesjahre ist er als Staatsmann im Dienste der Perikleischen Politik tätig. Sein Reichtum, noch mehr die besonnene Ruhe und die Abgeklärtheit seines Wesens mochte ihn an sich in die Reihen der Konservativen weisen. Doch während Äschylus aus seinem Unmut über die Demokratisierung der Verfassung kein Hehl machte, schloß er sich mit Überzeugung an Perikles an. Deutlich spiegelt sich in den Dramen sein politischer Standpunkt. Er haßt die Willkürherrschaft der

Tyrannen — Kreon in der Antigone, Agamemnon im Ajas, Aigisthos in der Elektra — und die Brutalität des spartanischen Regiments — Menelaos im Ajas —, erkennt aber wohl, daß die Menge der Führung bedarf (Parodos des Ajas). Das Perikleische Athen verwirklichte das Ideal eines freien Volkes unter der Leitung eines großen Bürgers. Ihm diente er 443/42 als Vorsitzender der Hellenotamien in dem wichtigen Jahre, wo eine Einteilung des Reiches in Provinzen wesentlich für Finanzzwecke zu schaffen war, und 441/40 als Mitstratege des leitenden Staatsmannes in einem für die Herrschaft des Staats kritischen Augenblick. Während des samischen Krieges wird es auch gewesen sein, daß er sich als Gesandter in diplomatischen Verhandlungen bewährte.[1] Dazu befähigte ihn wie kaum einen andern der Zauber seines Wesens, denn dieser bewirkte, wie die Vita sagt, daß er überall und von allen geliebt wurde. Noch einmal berief den Achtzigjährigen das Vertrauen seiner Mitbürger zu politischer Arbeit in der schrecklichen Stunde, als die sizilische Katastrophe feststand und das wankende Gefüge des Staates eine Revision der demokratischen Verfassung nötig zu machen schien. Er konnte nicht viel helfen.

Nichts beweist die unzerstörbare Gesundheit und Geschlossenheit des antiken Menschen schlagender als seine Haltung beim Unglück des Vaterlandes. Das Wort Horazens:

Zerbricht geborsten auch der Erdball,
Treffen die Trümmer den Unverzagten

bestätigt sich an den Männern, über deren Lippen beim Untergang der Herrlichkeit Athens keine Verwünschung, kein Schrei der Verzweiflung kommt. Mit eherner Ruhe und einer uns Modernen unbegreiflichen leidenschaftslosen Objektivität erzählt Thukydides den Krieg, der Athen verdarb. Trotz dem sizilischen Schlage behielt Sophokles Stimmung zu fortgesetztem poetischen Schaffen. Wohl blickt im Philoktet von 409 die Sorge um den entsittlichenden Einfluß der Sophistik durch, aber kein Vers dieses Dramas und

[1] Das läßt sich mit Fug behaupten, indem man die betreffende Notiz der Vita mit dem Anfang der Erzählung Jons kombiniert. Sophokles befand sich auf dem Geschwader, welches die auch nicht mehr zuverlässigen Inseln Chios und Lesbos mit Erfolg um Zuzug mahnte. Er dinierte bei dem athenischen Proxenos in Chios.

des noch späteren Ödipus auf Kolonos verrät überhaupt auch nur den Druck des furchtbaren Krieges oder enthält Spuren von einer Störung des seelischen Gleichgewichts. Und doch mußte das Herz des Dichters bluten, wenn er das trotz einzelner Erfolge unaufhaltsam fortschreitende Werk der Zerstörung sah. Denn er liebte sein Athen, wie es selten geliebt ward. Ist doch ein bedeutsamer Zug dieses Charakters seine Heimatliebe. Äschylus und Euripides folgten unbedenklich und unbefangen den Einladungen kunstliebender Tyrannen und Könige, 'an deren glänzenden Höfen ihre Muse Anerkennung und Lohn fand, beide starben in der Fremde. Sophokles ist wie Sokrates über die Grenzen des Landes nur gegangen, wenn ihn seine Bürgerpflicht rief. Denn er trug, wie die Vita sagt, eine so heiße Liebe zu Athen, daß er sich nicht entschließen konnte, sein Vaterland zu verlassen, obgleich ihn viele Fürsten einluden. Schon, um seine stolze Unabhängigkeit zu bewahren.

Jedweder, der da zieht an des Tyrannen Hof,
Er ist sein Knecht, auch wenn er kommt als freier Mann,

sagt er selbst einmal (Frgm. 788). Den innigsten Ausdruck findet diese Heimatliebe im Ödipus auf Kolonos. Wie dem Helden seine endliche Ruhe im Hain der Eumeniden wird, so ist Athen, die fromme Stadt, überhaupt ein Asyl der Bedrängten. Auch in andern Dramen bricht der patriotische Stolz durch, wie im Ajas, in der Elektra. Und gern wählt Sophokles zu dramatischer Bearbeitung Stoffe aus der Landessage; das beweisen die Titel verlorener Stücke wie Triptolemos, Oreithyia, Kreusa, Prokris, Tereus, Aigeus, Theseus, Phaidra.

Wo sonst als in Athen wären auch alle Bedingungen für ein glückliches Leben und Wirken des Dichters zusammengetroffen? In der Stille seines Landhauses auf Kolonos mochte er sinnen und gestalten, in der Stadt seine Dramen mit Schauspielern und Chor einstudieren, sich der Bauten und Bildwerke freuen, mit denen die Kunst die heiligen Stätten schmückte, in einem Kreis hochgebildeter Freunde Anregung und Belehrung suchen, oder bei heitern Symposien die schalkhafte Grazie seines Geistes spielen lassen.

Denn Freundschaft und Umgang mit dem männlichen Geschlecht war ihm als Griechen ein stärkeres Bedürfnis als die Liebe zum Weibe, so tief seine Kenntnis der weiblichen Natur auch ist.

Ein Familienleben in unſerem Sinne kennt der Hellene nicht. Das folgt aus der unwürdigen Stellung der Frau. Nur einmal iſt die germaniſche Anſchauung, welche in dem Weibe etwas Heiliges ſieht und ihm den gebührenden Platz als Lebensgefährtin an der Seite des Mannes anweiſt, auch bei den Griechen lebendig geweſen, in der Heroenzeit, deren Spiegelbild die Homeriſchen Gedichte ſind. Aus dieſen fällt auch ein verklärender Strahl auf die Frauen der Tragödie, dieſer „Erbin Homers“. So ſtehen ſie wenigſtens in der Dichtung des fünften Jahrhunderts gleichberechtigt und hochverehrt neben dem Manne. Im Leben war es anders. Das rohe Dorertum ſieht in der Frau nichts als das Mittel zur Fortpflanzung des Geſchlechts, die Jonier beeinflußt verhängnisvoll der Orient, dem ſie das Gefäß ſeiner Lüſte iſt. Beide Einflüſſe haben auch in Athen die Frau entwürdigt, ſie verkümmerte in der haremartigen Abgeſchloſſenheit des Frauengemachs. Das Leben des Mannes bewegt ſich in der Öffentlichkeit; davon iſt die Frau ausgeſchloſſen, wenn ſie nicht vorzieht, Hetäre zu werden.

Dieſen Anſchauungen muß Rechnung tragen, wer das Liebesleben des fünften Jahrhunderts begreifen will, denn Perikles' Beiſpiel beweiſt, daß auch die größten Männer Kinder ihrer Zeit ſind und deren ſittliche Mängel nicht zu überwinden vermögen. Dem Griechen gilt es als ſchweres Unglück, wenn ſein Geſchlecht mit ihm erliſcht; darum ſorgt er, daß ſein Stamm nicht ausſterbe. So war auch Sophokles vermählt. Aus zwei Ehen entſproßte ihm, wenn wir dem Berichte der Überlieferung bei Suidas glauben dürfen, eine ſtattliche Zahl von Söhnen. Mit ihnen begründete er eine Dichterfamilie. Söhne und Enkel — einen gleichnamigen hat Sophokles am meiſten geliebt — wetteiferten dem Dichter nach und rangen um den Preis des tragiſchen Agon, keiner freilich erreichte ſeine Größe. Was der Klatſch und die Bosheit der Komödie von Zerwürfniſſen zwiſchen dem Vater und ſeinem Sohne Jophon berichtet, kann ernſtlich nicht in Betracht kommen, wenn es auch hier wie überall im Leben an vorübergehenden Trübungen nicht gefehlt haben mag.

Gewiß iſt es, daß der Dichter wie nur ein Menſch, den Natur und Begabung in das Reich der Phantaſie und Kunſt ſtellt, die Feſſeln des Eros trug, von denen befreit zu ſein ihm im Alter ein

Glück erſchien. Winckelmann, von dem man treffend geſagt hat, daß er zweitauſend Jahre zu ſpät geboren ſei, iſt auch darin ein Grieche, daß er ſchöne Jünglinge liebte. Alle Nachrichten und charakteriſtiſche, zum Teil bedenkliche Anekdoten, auch eine anmutige, ſogleich zu erzählende Epiſode beweiſen, daß der Dichter im Banne jener dunkeln ſittlichen Verirrung geſtanden hat, welche von den Dorern ausging und im Laufe der Zeit das ganze Altertum verſeuchte. Die Liebe zu ſchönen Knaben — Eros ſelbſt iſt auch einer — blieb, wie ſchon früher angedeutet, ſeine Schwäche. Wer aber vermißt ſich, die phyſiologiſche Struktur des Menſchen und ſein Herz, dieſe „dunkle Purpurmühle der Leidenſchaft", auszukennen?

Leſſing hat bekanntlich das ſchöne Wort vom geſelligen Griechen geſprochen. Dies trifft in vollem Umfange auf Sophokles zu. In der Geſelligkeit und dem freundſchaftlichen Verkehr mit gleichgeſinnten und gleichſtrebenden Männern offenbart ſich der Charakter des Mannes mit ſeiner ganzen Liebenswürdigkeit und Urbanität, der ein Korn attiſchen Salzes beigemiſcht iſt. Mit ſprechender Naturwahrheit hat der Dichter Jon von Chios das Bild des Menſchen Sophokles in einer köſtlichen kleinen Erzählung gezeichnet, welche uns ein glücklicher Zufall bei Athenäus erhalten hat. Wir ſetzen ſie deshalb hierher.

„Der Dichter Sophokles", ſo ſchreibt Jon, „war in ſeiner Eigenſchaft als Stratege auf der Fahrt nach Lesbos unterwegs. Da traf ich mit ihm in Chios zuſammen. Er war ein Mann voller Schalkheit und ein guter Geſell beim Becher. Sein Gaſtfreund Hermeſilaos, der Vertreter Athens, richtete ihm eine Bewirtung aus. Der Knabe, welcher den Wein einſchenkte, ſtand beim Feuer, das ihn mit rötlichem Scheine beſtrahlte;[1] und Sophokles, von dem anmutigen Bilde bezwungen, fragte den Knaben: „Willſt du, daß ich mit Genuß trinke?" „Ja", lautete die Antwort. Sophokles fuhr fort: „So reiche mir den Becher langſam und nimm ihn ebenſo wieder weg." Da den Knaben jetzt noch tiefere Glut bedeckte,[2] bemerkte er zu ſeinem Tiſchnachbar: „Wie ſchön ſagt doch der Dichter:

[1] Der Text iſt lückenhaft und verdorben. Ich ergänze, was der Sinn fordert, zum Teil im Anſchluß an Meineke.

[2] Das ἐρυθριᾶν hat das erſte Mal, wo es im Original fehlt, aber

Auf Purpurwangen ſtrahlt das Licht der Liebe."

Darauf verſetzte Eretrieus — er war ein Lehrer —: „Sophokles, du biſt zwar ein großer Dichter, trotzdem aber hat Phrynichos ſich nicht richtig ausgedrückt, wenn er die Wangen des Schönen purpurn nennt. Denn wenn ein Maler die Wangen dieſes Knaben hier mit Purpurfarbe beſtriche, ſo würde er nicht mehr ſchön erſcheinen. Man darf durchaus nicht das Schöne mit dem vergleichen, was nicht ſchön erſcheint." Sophokles lächelte: „Dann gefällt dir alſo auch das Wort des Simonides nicht, mein Freund, das den Griechen ausnehmend treffend geſagt ſcheint:

Aus Purpurmunde klang der Jungfrau Stimme;

auch nicht der Dichter, der Apollo goldlockig nennt, denn wenn der Maler das Haar des Gottes golden malte ſtatt ſchwarz, ſo wäre das Bild minderwertig. Auch nicht der, der den Ausdruck roſenfingrig gebraucht, denn wenn jemand ſeine Finger in roſenrote Farbe tauchte, ſo wird er die Hände eines Purpurfärbers und nicht eines ſchönen Weibes hervorbringen." — Es erhob ſich ein Gelächter, und Eretrieus ſchämte ſich über den Hieb; Sophokles aber ſetzte ſeine Unterhaltung mit dem Knaben fort. Indem der Dichter[1] von ſeinem Becher eine Holzfaſer mit dem kleinen Finger wegnehmen wollte, fragte er ihn, ob er die Faſer ſehe. Und da jener bejahte: „So blaſe ſie weg" (ſcheinbar, damit ſein Finger nicht naß werde). Und als jener ſein Antlitz zum Becher neigte, führte er den Becher zum Munde, damit Kopf an Kopf komme. Und als er ihm ganz nahe war, umſchlang und küßte er ihn. Alles klatſchte unter Jubel und Lachen Beifall, daß er den Knaben trefflich angeführt habe. Da ſagte er: „Ich übe mich in der Kriegskunſt, ihr Männer. Hat doch Perikles erklärt, ich verſtehe zwar zu dichten, aber nicht ein Heer zu führen. Iſt mir nun meine Kriegsliſt nicht wohl gelungen?" — So ſprach und handelte er in vielem gewandt, wenn er becherte oder ſcherzte."

---

ergänzt werden muß, einen äußeren, ſeine Steigerung beim zweiten Male einen inneren Grund. Das deutſche „errötet" paßt nur für den inneren.

[1] Die Frage an den Knaben: *εἰ κατορᾷ τὸ κάρφος* erſcheint uns nur verſtändlich, wenn man ſtatt *ἀπαιρετέοντα* vielmehr *ἀπαιρετέων* ſchreibt, denn wenn der Knabe die Faſer wegzunehmen ſich anſchickt, ſo muß er ſie ſehen.

So weit Jon, über deſſen Bericht man nur ſeine helle Freude haben kann. Wie liſtig unſer Freund den ſchönen Jungen fängt, wie fein er dieſen pedantiſchen Schulmeiſter abführt, ohne ein verletzendes Wort zu gebrauchen, wie humorvoll er ſich mit dem Tadel ſeines Kollegen Perikles abfindet!

Ein weiches, faſt weiblich empfindendes Gemüt machte es ihm unmöglich, einen Gegner durch ſchroffe Härte zu verletzen oder gar durch Hohn zu verwunden; als liebenswürdig und harmlos, wie er ſich in jener Erzählung gibt, ſchildern ihn unter ſeinen Zeitgenoſſen auch die Komiker. Paart ſich ein ſolches Naturell in der Jugend mit anmutiger Erſcheinung, ſpäter mit ſchöner Männlichkeit, vergeiſtigt dieſe der poetiſche Gedanke, welcher auf einer hoheitsvollen Stirn thront und über die ausdrucksvollen Lippen zu treten ſcheint, wie wir es an der lateraniſchen Statue des Dichters zu ſehen meinen, dann wird es begreiflich, wie er der Liebling ſeines Volkes geworden iſt, Haß und Feindſchaft ſich nicht an ihn wagten, ſeine Freundſchaft, ſein Umgang als ehrende Auszeichnung geſucht und geſchätzt werden mußte. — Schon die politiſche Übereinſtimmung mit Perikles und die Ämter, welche er durch deſſen Einfluß erhielt und in Kollegialität mit ihm bekleidete, machen auch einen freundſchaftlichen Verkehr mit dem Kreiſe des Staatsmanns erklärlich, wenn ihn auch Neigung und Beruf mehr zu den Männern zog, die künſtleriſch und literariſch etwas bedeuteten. Seine ganze Sinnesrichtung mußte ihn zwar von den neuen Männern der modernen Aufklärung fernhalten, wie der Philoktet beweiſt; ferner liegt es im Weſen der Rivalität, daß ſie eigentliche Freundſchaft ausſchließt: darum iſt er mit dem älteren Äſchylus und dem jüngeren Euripides nicht innerlich befreundet geweſen; bei Äſchylus kam auch der bedeutende Altersunterſchied hinzu. Doch wiſſen wir trotz eines tadelnden Wortes des Dichters über Äſchylus, daß er mit pietätvoller Achtung zu dem großen Meiſter aufblickte, ebenſo wie er ungeachtet gelegentlicher kleiner Reibereien den jüngeren Tragiker ſchätzte. Als die Nachricht vom Tode des Euripides, den Sophokles um ein Jahr überlebte, zur Zeit der Dionyſien nach Athen gelangte, ſoll er, wie die Vita des Euripides berichtet, im Trauergewand erſchienen ſein und Chor und Schauſpieler zum Proagon unbekränzt eingeführt haben.

Zu den Männern, welche Zierden der Wiſſenſchaft und charakteriſtiſche Erſcheinungen des Perikleiſchen Athen waren, gehört in erſter Linie der ioniſierte Halikarnaſſier Herodot. Mit ihm führte den Dichter die gleiche Liebe und Begeiſterung für die Größe Athens und eine übereinſtimmende Weltanſchauung zuſammen; er erkannte die wiſſenſchaftliche Tat, welche Herodots Werk bedeutete. Daß er es ſchätzte und bewunderte, beweiſt ſeine Benutzung, deren unverkennbare Spuren einige der erhaltenen Stücke zeigen. Mit Herodot ſchloß der Dichter Freundſchaft. An ihn hat er Elegien gerichtet, von denen ein kleines Bruchſtück erhalten iſt. Befreundet war Sophokles auch mit dem jüngeren ioniſchen Tragiker Jon. Dieſer gehörte zu den nichtattiſchen Dichtern, deren Dramen den gewaltigen Bedarf Athens decken halfen, und trat zwiſchen 451 und 448 zum erſtenmal auf. Ihm verdanken wir ja jene oben zitierte intime Schilderung vom Weſen ſeines Freundes. Gern mögen wir uns auch den Verkehr des Dichters in einem Kreiſe denken, den er ſelbſt geſtiftet hat, deſſen Zweck freilich aus den geſchraubten Worten des Iſtros nicht mit voller Klarheit zu erſehen iſt. Sie können aber doch wohl nur bedeuten, was Sommerbrodt überſetzt: „er brachte einen Verein von Gebildeten für die Muſen zuſammen.“ Danach begründete Sophokles alſo einen Klub von Freunden der Wiſſenſchaften und Künſte. Sie widmen ſich den Muſen zu ernſtem und heiterem Dienſt, verſammeln ſich, wenn wir der Phantaſie einmal Raum geben wollen, im geſelligen Verein, tragen Proben aus den Werken vor, die ſie unter der Feder haben, tauſchen beim Becher ihre Ideen aus und prüfen ſie im Feuer der Dialektik auf ihren Gehalt, lauſchen auch wohl der Improviſation eines großen Schauſpielers oder Sängers. Nicht ohne Grund hat man vermutet, daß hier vielleicht der Keim jener Korporationen dionyſiſcher Künſtler liegt, welche bis tief in die Kaiſerzeit beſtanden. Ihre idealen Zwecke waren darauf gerichtet, den Götterfeſten ihren ſchönſten Schmuck, die würdige muſiſche Feier, zu erhalten, ihre praktiſchen, für die materiellen Intereſſen des Künſtlerperſonals zu ſorgen.

Aus dem Bilde des Dichters, welches die vorſtehende Darſtellung zu entwerfen ſuchte, werden neben ernſten Zügen auch heitere hervorſchimmern. Vor allem volle Daſeinsluſt, das Angebinde einer echten künſtleriſchen Frohnatur. Und es beweiſt die

durch und durch gesunde Natur dieses Mannes, daß mit jener heiteren Freude am Leben sich echte, tiefe Frömmigkeit verbindet. Sie ist nicht durch Nachdenken und Grübeln oder durch seelische Kämpfe erworben, sondern entspringt wie ein starker Quell aus einem reinen, einfältigen Herzen. Sophokles besitzt die Frömmigkeit eines Kindes, welches ahnungslos, aber sicheren Schrittes an Abgründen vorbeigeht, die dem Sehenden und Wissenden Grauen und Schwindel erregen. Das ist ein Vorzug und ein Mangel.

Man irrt allerdings, wenn man meint, die Skepsis habe die Athener des fünften Jahrhunderts schon in weitem Umfange ergriffen und den frommen Glauben an die Götter des Volkes untergraben. Die kühnen Gedanken der rücksichtslos vorschreitenden ionischen Naturphilosophie waren in Athen noch kaum einigen vereinzelten Kreisen bekannt geworden, die neumodische sophistische Aufklärung, welche die praktischen Konsequenzen jener metaphysischen Spekulation und ihrer widersprechenden Resultate zog, begegnete dem allgemeinen Haß und ergriff — erst im letzten Drittel des Jahrhunderts — nur einige bedeutende Köpfe. So den Staatsmann Alkibiades, den Dichter Euripides. Aber wie ihrem Leben und Wirken der Einfluß der Sophistik verhängnisvoll wurde, so blieb der Kern des Volkes von jenen Lehren unberührt, der naive Glaube an die bunte Götterwelt der Homerischen Gedichte, der hellenischen Bibel, in seinen Grundlagen unerschüttert. Daß Sophokles diesen Glauben teilte, hat ihn nicht zum wenigsten zum erklärten Liebling des Volkes gemacht und seinen Dichtungen die begeisterte Aufnahme bereitet, nach der sich Euripides Zeit seines Lebens in ehrlichem und doch fruchtlosem Ringen verzehrte.

Allerdings, diesen Glauben noch mit lebendiger Überzeugung zu bewahren, wurde einem Manne, welcher auf der Höhe seiner Zeit stand, nicht leicht gemacht: schloß doch das Objekt des Glaubens klaffende Widersprüche in sich. Sie folgen aus der doppelten Natur der Götter. „Den Menschen gegenüber sind sie die Schirmer der Sitte und des Rechts, die jeden Frevel ahnden. Aber sie selbst sind keine ethischen Mächte; in der Natur herrscht das allgemeine Sittengesetz nicht. Sie wirken mit der Elementargewalt einer Naturkraft. Der Gott kämpft gegen den eigenen Vater, er vermählt sich mit der leiblichen Schwester, er scheut nicht vor Lug und

Trug und keiner Gewalttat, unbekümmert folgt er den Eingebungen der Laune, der Liebe, des Haſſes. Auch allmächtig iſt er nicht. Für den Menſchen iſt er der Herr des Geſchickes, aber in der Natur waltet auch über ihm ein ewiges, unerbittliches Schickſal, dem er erliegt. Der naive Menſch nimmt dieſe Widerſprüche hin, ohne darüber zu grübeln, weil er ihre Wahrheit tagtäglich erfährt; dem fortgeſchrittenen Denker erwachſen daraus die ſchwerſten und quälendſten, weil unlösbaren Probleme." (Ed. Meyer, Geſchichte des Altertums I 101.) — Dieſen Problemen hat Äſchylus wie Euripides ins Geſicht geſchaut, beide haben unabläſſig mit ihnen gerungen. Der ungebrochene Glaube des Marathonkämpfers hat eine Erklärung gefunden, welche die gebieteriſchen Poſtulate eines allgemeingültigen, lückenloſen Sittengeſetzes mit der Fortexiſtenz jener Götter vereinigte, wenn auch die Antwort vor dem erbarmungsloſen Licht philoſophiſchen Denkens ſich ſchließlich als ungenügend erwies; Euripides, der Sohn einer vorgeſchrittenen, tauſendfach zerwühlten Zeit, iſt darüber innerlich zugrunde gegangen. Sophokles, zeitlich zwiſchen ſeine beiden Rivalen geſtellt, iſt kein ſpekulativer Kopf und geht jenen Fragen aus dem Wege. Darum ſteht er philoſophiſch unleugbar tiefer als jene, iſt aber eben dadurch glücklicher geworden. Die Scholien bemerken zu Vers 831 der Elektra: „Sophokles iſt gänzlich unfähig, die Götter zu läſtern, denn er gehörte zu den gottesfürchtigſten Menſchen." Mit gläubigem Herzen hat er jene leuchtende Welt olympiſcher Geſtalten in ſich aufgenommen, er hat ſein Lebenswerk zu einem Tempel auferbaut, darin die Fülle der Götter in unverſehrter Herrlichkeit weiterlebt. Nicht, als ob der Dichter gedankenlos durch das Leben gegangen wäre, als ob ſeine ſchrecklichen Rätſel, ſeine furchtbaren Widerſprüche nicht vor ihm aufgeſtiegen, die Stellung der Götter zu dem Tun und Laſſen der einzelnen, zu dem Ergehen der Guten und Böſen, zu dem Schickſal der gequälten Menſchheit ihm gleichgültig geweſen wäre; gerade deshalb iſt er einer der größten Tragiker geworden, weil ſein Blick in die Tiefen des Lebens eindrang und ihm ein Gott gab, zu ſagen, was wir leiden. Aber Sophokles beſcheidet ſich angeſichts aller unlösbaren Rätſel und Fragen, nicht zu wiſſen, was zu erkennen uns verſagt iſt, er vertraut der höheren Einſicht der Götter, welche weiterſehen als der

Menſch, da ſie auf einer höheren Warte ſtehen. Das iſt auch eine Philoſophie, und in ihr hat er ſeinen Frieden gefunden.

Welche Züge trägt nun jene Götterwelt, an die der Dichter glaubt? Wie beeinflußt dieſer Glaube ſeine Weltanſchauung, wie geſtaltet er ſeine Lebensauffaſſung? — Mit nichten iſt zunächſt das Schickſal für ihn ein Phantom, wie man wohl ausgeſprochen hat, ſondern eine durchaus reale Macht; freilich läßt ſich ihr Verhältnis zu den Göttern, vor allem zu Zeus, nicht klar ergründen und abgrenzen. Aber ſie iſt da. Wundervoll ſchildert er das Wirken jener geheimnisvollen Macht in drei Verſen der Phaidra, welche die Überſetzung allerdings nur unvollkommen wiedergeben kann:

Bunter Schlüſſe Gedanken übergewaltig
Wirket am diamantnen Webſtuhl
Unentrinnbar das Schickſal. (Frgm. 611.)

Furchtbar iſt ſeine Gewalt; nicht Reichtum, nicht Waffen helfen wider ſie, kein Turm, nicht flutgepeitſchte Schiffe bergen den Menſchen vor ihr, ſelbſt Götterkinder werden der Moiren Beute (Ant. 951 ff., 986 f.). Zeus aber, „der Olympier, der aller Vater iſt“ (Trach. 274), welcher „der Zukunft waltet“ (Frgm. 518), thront, der Verweſer der Moira, oben auf ſeliger Höhe, umfloſſen von ſchimmerndem Glanz. Alles beherrſcht ſein Zepter in Ewigkeit, nicht ergreift ihn der Schlaf, der Allbezwinger. Er zeugte das Sittengeſetz, das ungeſchriebene, hochwandelnde, welches Dike unbeſtechlich verwaltet neben Jovis Thron (Ant. 2. Staſ., König Öd. dsgl.). Des höchſten Gottes Willen kündet Apollo, der leuchtende, reine, an heiligen Stätten; Frevel iſt es, ſeine Gebote zu mißachten. — Dort oben aber leben ſie alle, Zeus' Söhne und Töchter, ohne Übel in ſeligem Frieden. Auch die Erde unter ihnen belebt ein Heer von Göttern und Dämonen. Segnend und ſchreckend zeigen ſie ſich den Menſchen. Auf hohen Bergesgipfeln ſchwärmt Dionyſos im Chor der Nymphen und hält im ſproſſenden Frühling ſeinen Einzug unter die jubelnden Menſchen; Pan und ſein neckiſches Volk ſcherzt im Kithairon mit den Oreaden; aus der Erdentiefe, aus Plutos und Perſephones Haus ſchwebt die erzfüßige Erinys herauf, Wahnſinn, Verderben bringend dem Frevler.

Dieſes ganze Heer göttlicher und dämoniſcher Mächte ſieht der Dichter wirken, mit ihnen ſteht er in lebendigem Verkehr, ſie geben ihm, dem Frommen, ſichtbare Zeichen ihrer Gnade. So erſcheint Herakles dem Dichter im Traume und weiſt ihm den Ort, wo ein Dieb ein aus der Burg geſtohlenes Schatzſtück verſteckt hält. Sophokles entdeckt es und ſtiftet von dem Finderlohn dem „Künder“ Herakles ein Heroon. Er weiht ſich als Prieſter dem Kult des Heilheros Amynos. Asklepios begnadet ihn mit ſeinem Beſuch und nimmt eine Bewirtung von ihm an, der Dichter aber erbaut ihm einen Altar und begründet ſeine göttliche Verehrung. So erhob ihn denn ſelbſt nach ſeinem Tode das Volk zum Heros „Aufnehmer“ und ehrte ſein Andenken durch ein jährliches Opfer.

Schon jenes ungeſchriebene Geſetz, deſſen Vater Zeus, deſſen Hüterin Dike iſt, beweiſt, daß jene Mächte des Olympos nicht in ſtarrer Selbſtgenügſamkeit vor der Welt und ihren Geſchöpfen ſich abſchließen. Wie ſtehen ſie nun zu dem Menſchengeſchlecht, das dort unten entſteht und vergeht, liebt und haßt, lacht und weint, ſich zu friedlichem Werk vereint oder in wildem Haſſe zerfleiſcht? Das iſt die entſcheidende Frage; nach dem Ausfall der Antwort richtet ſich die Stellung, welche der Menſch zu den Göttern einzunehmen hat. Ach, die Antwort lautet wenig tröſtlich. Mit erſchütternder Macht ſingt ſie das Lied der Parzen:

Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht!
Sie halten die Herrſchaft in ewigen Händen
Und können ſie brauchen, wie's ihnen gefällt.

Oder, gemildert durch demütige Selbſtbeſcheidung in der Erkenntnis menſchlicher Kurzſichtigkeit: wir kennen die Zwecke der Gottheit nicht, und wo wir grauſame Ungerechtigkeit, unverſchuldetes Leiden trotz edler Geſinnung, den Triumph des Böſen, Not und Tod des Guten ſehen, da müſſen wir uns ſtill in das unbegreifliche Walten der Götter ergeben. Denn ohnmächtig ſind wir Menſchen, ein Gewürm vor der Gottheit und dem Schickſal, die mit uns ſchalten nach ihrem Gefallen. Auf dieſen Grundakkord iſt die Weltanſchauung des Dichters geſtimmt, ſie klingt in allen ſeinen Schöpfungen wieder. Ödipus, der beſte, edelſte Mann, wird ſchuldlos zum elendeſten der Menſchen, doch am Ende ſeines Lebens hoch begnadet.

Warum beides? Wir wiſſen es nicht. Doch angeſichts ſolches Loſes kann der Dichter mit dem Chor nichts Menſchliches glücklich preiſen. Die Götter aber kümmert es nicht, ob Jammer und Tod über Unſchuldige kommt, wenn nur die Zwecke des Schickſals ſich erfüllen. So muß Philoktet unſchuldig leiden, damit Troja nicht vor der beſtimmten Stunde falle, und Deianeira in liebevollſter Abſicht Herakles das grauenvollſte Ende bereiten, weil der vorgeſehene Schluß ſeines Lebens gekommen iſt. Darum darf Philoktet voll Bitterkeit wohl fragen, wie er die Götter loben kann, die er nach ihren Handlungen ſchlecht findet (V. 451 f.), darum kann man es verſtehen, wenn Hyllos, ſeinen in Qualen ſich windenden Vater vor Augen, eine ſchwere Anklage an den Himmel richtet (Trach. 1266 ff.). Ja, ſie ſtürzen die Sterblichen in Verblendung und verſtricken ſie in Frevel und Schuld (Ant. 623 f.), ſie verwirren die Klarheit ihres Sinnes und ſchlagen ſie mit Wahnſinn, und mit kaltem Hohn und triumphierender Rachſucht weiſt Athene, die ſonſt ſo gütige Göttin ihres Volkes, auf Ajas, den ihre Hand getroffen hat. Da muß Odyſſeus freilich erſchüttert bekennen, daß wir Menſchen nur ein Hauch, ein kraftloſer, flatternder Schatten ſind (Ajas 125 f.).

Dennoch bleiben Anklagen wie des Philoktet und Hyllos vereinzelte Stimmen. Aus ſeiner Ergebung ſchöpft Sophokles Troſt und den Mut, dieſes Daſein zu ertragen, ſein frommer Sinn iſt ihm der Leitſtern durch alle Luſt und Qual, durch die Untiefen und Klippen des Lebens. Er wird nicht müde, ſich und ſeinem Volke den Spiegel vorzuhalten, in welchem der Menſch ſein wahres Bild ſchaut, er mahnt unabläſſig zur Gottesfurcht, er warnt vor der Hybris. „Wehe, ihr Geſchlechter der Menſchen, wie achte ich doch euer Leben gleich dem Nichts“, ruft er aus (König Öd. 1186 ff.). Ein Schatten iſt der Sterbliche (außer oben noch Frgm. 12 und 860), er ſoll ſich bewußt ſein, daß ſein Schickſal in der Hand der Götter liegt, welche Ehrfurcht verlangen und Scheu, die Schranken zu überſchreiten, die dem Menſchen geſetzt ſind. Was ſie über ihn verhängen, kann er nicht abwenden; ſie zwingen wollen zu dem, was gegen ihren Willen iſt, geht über eines Mannes Vermögen (König Öd. 280 f.). Was ſie dem Menſchen verbergen, kann er nicht erkennen, auch wenn er alles durchforſcht

(Frgm. 834). Stets muß der Menſch ſeinen Blick auf die Götter gerichtet halten und gehen, wohin ſie gebieten, ſelbſt wenn es Unrecht ſcheint, denn ſie weiſen uns nicht zum Schlechten (Frgm. 227). Und mag es auch den Böſen gut ergehen und den Guten ſchlecht: die Götter ſchauen auf das Tun der Guten und Böſen, kein Gottloſer kann ihrem Arm entrinnen (Öd. Kol. 278 ff.). Mag ſich der Eigenwille und Trotz auch aufbäumen, wenn dem Menſchen Schweres, Unerträgliches aufgelegt wird: er muß ſtill halten, wie es König Ödipus tut, als er mit dem weißen Stabe ins Elend zieht. Denn was die Götter ſchicken, muß man mit Ergebung tragen, ja mit Gelaſſenheit und heiterm Sinn (Frgm. 523). Und durch den Mund ſeines verklärten Sohnes Herakles, deſſen Leben nichts war als eitel Drangſal und Mühe, fordert Zeus als Pflicht des Philoktet und Neoptolemos, d. h. der Menſchen, daß ſie die Götter ehren (Phil. 1440 ff.).

Sonſt ſo milde und gelaſſen, gerät der Dichter in heiligen Zorn, wenn er ſieht, daß der Glaube an die Wahrheit der Orakel ſchwindet und der Menſch frevelnd an das Heilige taſtet. Alles bricht zuſammen, wenn die Welt entgöttert iſt (König Öd. zweites Staſ.). Doch die Götter halten die Herrſchaft in ewigen Händen, und wehe dem, der ſich vermeſſen überhebt! Denn ſeine Hybris ſtürzt ihn von der Höhe, die er erklommen wähnte (ebenda). Zeus haßt großſprecheriſcher Zunge vermeſſenes Prahlen und weiß den Frevler vernichtend zu treffen, auch wenn er der Stärkſte, der Mächtigſte iſt. Kapaneus und Ajas ſinken in den Staub, weil ſie ſich gegen die Götter erheben, Kreon wird zerſchmettert, weil er die heiligen Gebote nicht achtet und wider den höchſten Gott geläſtert hat (Ant. 1040 ff.). Solche Strafen lehren Beſonnenheit, ſich rein zu halten in Wort und Tat, den Verächter der Götter zu meiden und ihn vom Herde zu weiſen, wenn ſein Fuß über die Schwelle des Frommen tritt.

Dieſe Auffaſſung von den überirdiſchen Mächten, von ihrem Verhalten zu den Menſchen, von den notwendig ſich ergebenden Forderungen, welche ſie an das Verhalten der Menſchen zu ihnen ſtellen, hat ihre Wurzel in der Gemütsanlage des Dichters; dieſer ſelben Wurzel entſpringt, beſtätigt und bekräftigt durch eine lange Erfahrung, auch ſeine Lebensphiloſophie. Als Motto kann man

über ihren Inhalt das tiefſinnige Wort Pascals ſetzen: La douleur est au fond de tout. Was lehrt das Schickſal vieler großer, guter Menſchen der Vorzeit, nach der man doch ſo oft als einer beſſeren, glücklicheren ſich ſehnt? Was die Beobachtung des eigenen Lebens in der Gegenwart? Die völlige Ohnmacht des Menſchen, den Wechſel und die Unbeſtändigkeit alles Irdiſchen. Rechne alle einzelnen Glücksfälle der Sterblichen zuſammen, doch wirſt du niemanden auf der Welt finden, der wahrhaft glücklich iſt (Frgm. 616). Ohne Übel leben nur die Götter (Frgm. 861), nur ſie altern und ſterben nicht, alles andre zerſtört die allbezwingende Zeit (Öd. Kol. 607 ff.), der Menſch hat im beſten Falle nur das Heute, ungewiß, was morgen ſein wird (Öd. Kol. 567 f.), ja, ein Morgen gibt es für uns nicht, ehe es zum Heute geworden iſt (Trach. 943 ff.). Darum muß, wer im Glück iſt, zittern vor dem Unglück, das auf ihn lauert (Trach. 296 f. Phil. 502 ff.). Des Dichters Freund Herodot hat ja dieſem Gedanken in warnenden Exempeln klaſſiſchen Ausdruck gegeben, und Sophokles hält ſie ſeinen Hörern immer und immer wieder eindringlich vor, ſo im Tyndareosfragment (Nr. 583), am Schluß des König Ödipus, im Eingang der Trachinierinnen; und Philoktet mahnt Neoptolemos, als er ihm die Schickſalswaffe anvertraut, er ſolle zum Dämon des Neides flehen, daß ihm der Bogen nicht auch zum Verhängnis werde (V. 776 ff.). Wie aber der Menſch, wenn er ſich ſeiner Ohnmacht bewußt bleibt, nicht gegen göttliche Schickung ankämpfen wird (Frgm. 198), wie die Vernunft ihm gebietet, gelaſſen zu tragen, was die Götter ſchicken, ſo ſoll er auch ſein Leben nach den einfachen Grundregeln einrichten, welche uns das Sittengeſetz weiſt oder die Erfahrung an die Hand gibt. Die vornehmſte iſt, Wahrheit und Gerechtigkeit üben, Lüge und Unrecht meiden. Die Wahrheit ſteht immer aufrecht und ſiegt über die Lüge, welche nicht alt wird (Ant. 1195, Frgm. 737, 59, 78, 526). Beſſer, in Knechtſchaft andern gehorchen, als durch Gottloſigkeit Herr ſein über die Gegner (Frgm. 83). In allen Lebenslagen iſt beſonnene Überlegung ein hohes Gut, wie ihr Gegenteil ein Unglück (Ant. 1050, 1242 f.). Im Hinblick aber darauf, daß wir alle Menſchen ſind, ſollen wir Maß, Milde und Verzeihen üben, ſo mahnt im Ajas der edle Odyſſeus den ver-

härteten Agamemnon und geht ſelbſt mit gutem Beiſpiel voran, und wenn aus einer der Sophokleiſchen Geſtalten die eigenen Charakterzüge des Dichters hervorſchauen, ſo darf man dies von Odyſſeus behaupten. — Im übrigen: Ergebung auch in das Ende, das allen beſtimmt iſt! Der Tod iſt unentrinnbar, ſelbſt wenn man ſich zum Hauſe des Zeus flüchtete. Ein Tor, wer ihn fürchtet (Frgm. 866). Wie mag man den Tod eines Menſchen beweinen, da man doch nicht weiß, ob ihm die Zukunft Gewinn gebracht hätte (Frgm. 760)? Wobei es doch wieder eine ſonderbare Erſcheinung dieſes widerſpruchsvollen Daſeins iſt, daß gerade das Alter, das doch die Nichtigkeit des Lebens am beſten kennt, ſo oft eine heiße Sehnſucht zum Weiterleben hat:

Nach Leben dürſtet niemand als den Alternden (Frgm. 63).

Sollte dies damit zu erklären ſein, daß

Zum Kinde wieder wird der Mann, der alternde? (Frgm. 444).

Gewiß, es mag wohl richtig ſein, was der Dichter in dem ſchönen Fragment 328 zugleich feſtſtellt und ſich und andern wünſcht:

Das Schönſte in der Welt: ein Herz voll Redlichkeit,
Das Beſte: in Geſundheit leben; das Erfreulichſte:
Wenn Tag um Tag dem Menſchen wird, was er begehrt.

Aber wer hätte ſich deſſen je rühmen können?

Wo der Dichter die Rechnung des wirklichen Lebens einmal aufmacht, da iſt das Fazit unerfreulich, ja troſtlos. Die Schatten, welche ſchon den leuchtenden Menſchenfrühling Homers zeitweilig verdunkeln, ſind ſchwerer geworden, das Urteil, welches der Dichter über den Wert des Lebens fällt, lautet vernichtend. Ajas beneidet ſein Söhnchen Euryſakes, weil es noch keine Empfindung vom Unglück ſeines Vaters hat, denn das Daſein iſt am ſchönſten, ſolange uns das Bewußtſein von Freude und Schmerz fehlt, d. h. im traumhaften Dämmerleben des Kindes (V. 552 ff.). Und in dem erſchütternden dritten Staſimon des Ödipus auf Kolonos ſpricht es der Dichter, ſelbſt an der Schwelle des Todes ſtehend, mit den Worten der Greiſe von Kolonos in ſchrecklicher Klarheit aus: „Nicht geboren zu werden iſt das Beſte, das zweite aber, iſt man geboren, eilends wieder von hinnen zu gehen, zurück, woher man gekommen. Denn iſt die Jugend dahin mit ihrem holden Unverſtand, dann bricht das Heer der Übel herein, und zuletzt harrt

unſer das kraftloſe, ungeſellige, freudloſe Alter, in dem alles Elend ſich häuft."

Ja, auch die Hoffnung iſt dem Menſchen verſagt, daß es nach dem Tode eine ausgleichende Gerechtigkeit gibt, daß die Guten, die Beladenen, die Gequälten hinter den Pforten des Hades oder auf ſeligen Inſeln ein Leben voll Wonne erwarte, die Böſen und Frevler aber Strafe und Pein. Wohl preiſt der Dichter in einem Fragment (Nr. 753) die Myſten dreimal glücklich, da es für ſie allein dort ein Leben gibt, für die andern nur Übel. Auch iſt — wohl von dem uralten Seelenkult her — die Vorſtellung da, daß die Pſyche der Abgeſchiedenen in der Tiefe fortlebt und geiſterhaft noch in dieſe Welt ſegnend oder zürnend hinübergreifen kann, daß ſie daher mit frommen Spenden zu erfreuen oder zu verſöhnen iſt. So lehnt Teukros Odyſſeus' Anerbieten ab, bei Ajas' Beſtattung zu helfen, aus Sorge, es möchte dem Toten verhaßt ſein (V. 1394 ff.), und in der Elektra wirken als treibende Motive Furcht und Hoffnung in den Seelen der Handelnden, wie der Schatten des ermordeten Agamemnon den Gang der Dinge hier oben beeinfluſſen wird. — Doch ſolche Blicke auf ein Jenſeits bleiben bei Sophokles durchaus vereinzelt.[1] Auf dieſer Erde vielmehr beginnt, verläuft und ſchließt das Leben des Menſchen, hier iſt der Boden ſeines Wirkens und Leidens, hier ſchafft er ſich Schuld und Schickſal, Luſt und Qual, hier ſegnet ihn die Hand der Götter oder ſchlägt ihn mit Unglück. Den Frevler ängſtigt nicht die Furcht vor den Strafen der Hölle, der ſchuldlos Verderbende rechnet nicht auf einen Lohn im Jenſeits. Die Toten liegen ſtarr und ſtumm, ſie kümmert nichts mehr.

Das iſt die Weltanſchauung eines Götterlieblings, dem ein Leben beſchieden war ſo reich und voll, wie nur wenigen Sterblichen. Wen möchte nicht Wehmut ergreifen angeſichts eines ſolchen Reſultats? Wer aber, der mit offenen Augen und wachem Geiſt durch dieſes Leben wandert, wird es anfechten können? Und dennoch verneint Sophokles der Menſch nicht mit ſchwächlichem Peſſimismus den Willen zum Leben, ſondern zeigt in ſeiner unverwüſtlichen Geſundheit, wie das Leben trotz alledem lebenswert iſt. Der Künſtler

[1] Man vergleiche die eingehende Behandlung bei Rohde, Pſyche 532 f., welcher auch alle Belegſtellen anführt.

in ihm aber hat uns mehr geſchenkt. Er hat als ein auserwähltes Rüſtzeug der Götter an jenem Reich des Ideals und der Schönheit mitgebaut, wohin wir uns flüchten können vor dem Lärm des Tags, vor der rauhen Wirklichkeit der Dinge.

Sophokles gehört nicht zu den Bahnbrechern im Reiche des Schönen; er iſt wie Schiller ein nationaler Dichter im edelſten Sinne des Wortes. Darin liegt ſeine Größe, zugleich aber auch die Schranke, welche ihm gezogen iſt. — Der poetiſche Zug der Zeit, die Anlage ſeiner Natur wies ihn auf die tragiſche Dichtung. Darum hat er Elegien und rein Lyriſches wie Päane — einer auf den Asklepios zur Abwendung der Peſt iſt Volkshymnus geworden — nur nebenbei gedichtet. Sophokles iſt ſo gut wie ausſchließlich Tragiker, und als ſolcher ſteht er auf den Schultern eines Größeren, des Äſchylus. Dieſen Schöpfer der griechiſchen Tragödie auch nur in ſeinen Grundlinien zu charakteriſieren würde ein Kapitel für ſich erfordern. Hier kann nur angedeutet werden, auf welchen Errungenſchaften des Äſchylus Sophokles weiterbaut, und was jenen Heros von unſerm Dichter unterſcheidet.

Das Weſen der attiſchen Tragödie als der Erbin Homers beruht darin, daß ſie einen Mythos, welcher dem Volke in ſeiner epiſchen Faſſung bekannt iſt, dramatiſiert. Sie führt die Heroen der Vorzeit und ihre Geſchicke in Leib und Leben vor. Dieſe Vorführung iſt der gehaltvollſte Teil eines Gottesdienſtes zu Ehren des großen Dionyſos Eleuthereus, ihr Inhalt ernſt. Leben heißt leiden. Der Dichter verwaltet ein heiliges Amt, er iſt Prediger und Lehrer ſeines Volks. Wenn er die guten und böſen Taten jener Heroen ſchildert, wenn er Schuld und Verhängnis dieſer gewaltigen Menſchen, die doch aber auch nur Menſchen ſind, in greifbarer Wirklichkeit über die Bretter ſchreiten läßt, wenn er das richtende — ſtrafende oder ſegnende — Eingreifen der Gottheit ſeinen Hörern zum warnenden Exempel hinſtellt, ſo wirkt er durch die Mittel des Schönen im höchſten Sinne religiös und ſittlich.

In einem andern Zuſammenhange wird der Entwicklungsgang dargeſtellt werden, welchen dieſe Feſtaufführungen aus unſcheinbaren Anfängen heraus genommen haben: die Tragödie als letzte und höchſte Kunſtform zu ſchaffen blieb Äſchylus vorbehalten. Er wählt

die Sage, welche er als bildſamſten Stoff für die Verkörperung ſeiner Idee erkennt, gliedert die Geſamtmaſſe trilogiſch, entwirft in großen Zügen eine dramatiſche Handlung, füllt die epiſchen Geſtalten mit Leben und weiſt an ihren Geſchicken nach, wie Schuld und Schickſal in innigem Zuſammenhange ſtehen, wie der Rachegeiſt ganze Geſchlechter zermalmt, wie Frevel und Überhebung ſich ſtraft, wie die göttliche Gerechtigkeit über uns Menſchen unbeſtechlich waltet. Alles legt dieſer Michelangelo unter den Dichtern in monumentalen, wuchtigen Zügen an, wie ein Rieſe ſpielt er mit Gedankenblöcken. Seine Muſe zeigt ein archaiſches, ſtrenges und doch erhabenes Antlitz, in den Gedanken wie in der Sprache. Schwierig und oft dunkel iſt er, namentlich in den Chorgeſängen, immer ſchwungvoll und von hinreißender Gewalt. Man merkt, daß hier nicht grübelnder oder zergliedernder Verſtand, ſondern ſchöpferiſche, aus den Tiefen der Seele ſteigende Phantaſie arbeitet, deren Bilder den Dichter mit übermächtiger Gewalt ergreifen. Deshalb iſt das tadelnde Wort des Sophokles: „Äſchylus, wenn du auch das Richtige ſchaffſt, ſo tuſt du es doch unbewußt“ vielmehr eine Beſtätigung ſeiner urſprünglichen Schöpferkraft. Dabei können wir es wohl verſtehen, daß eine ſolche Natur auch im wirklichen Rauſch voll dionyſiſcher Begeiſterung dichtete, wenn ihm die Gabe des Gottes, deſſen echter Prieſter er war, immer neues Feuer in die Adern goß.

Mit ſicherer Hand hat er die Grenzen des Gebietes abgeſteckt, aus dem ſich die Tragödie von nun an ihre Stoffe holte, hat er das Gerüſt gezimmert, welches ihrem Bau den Charakter gab, ihr den Geiſt eingehaucht, welcher ſie mit ihrem Leben erfüllte. Euripides konnte dieſen Tempel wohl zerſchlagen — und er mußte es, wenn er gegen ſich und ſein Volk ehrlich ſein wollte —, aber einen neuen an ſeine Stelle zu ſetzen war er ohnmächtig.

Deutlicher als bei Sophokles läßt ſich die Entwicklung des älteren Dichters aus den erhaltenen Stücken verfolgen, von den Bittflehenden über die Perſer und die Sieben bis zu der ſchon Sophokleiſch beeinflußten Oreſtie. Das Erbe, welches er ſeinen Nachfolgern hinterließ, iſt etwa folgendes. Eine epiſche Stoffmaſſe iſt unter eine einheitliche Idee geſtellt und wird in drei gewaltigen Akten vorgeführt, deren jeder ein Stück mit beſonderem Titel bildet.

Den Schluß macht ein burleskes Satyrſpiel. Die Geſamthandlung einer Trilogie kann Generationen umſpannen, die des Einzelſtückes iſt ſo energiſch zuſammengefaßt, daß ſie im Verlauf weniger Stunden die tragiſche Löſung einer längſt geknüpften Verwicklung gibt; der Ausgang zeigt das richtende Walten einer immer gerechten Gottheit; Menſchen, Dämonen, Götter treten in konkreter Wirklichkeit auf, die Menſchen aber noch nicht als individuelle Charaktere, ſondern abgeſehen etwa von der Klytaimeſtra der Oreſtie als heroiſche Masken in typiſcher Allgemeinheit. Für den Verlauf der Handlung iſt ein feſtes Szenarium nach Prolog, Epeiſodien und Exodos gewonnen, die Einführung des zweiten Schauſpielers ermöglicht durch einen Dialog, deſſen eine Perſon nicht mehr der Chor zu ſtellen braucht, zum erſtenmal einen lebensvollen Kampf zwiſchen zwei Menſchen, dieſen eigentlichen Nerv des Dramas. Eine eigenartige Diktion iſt entſtanden; ſie ſondert ſich nach den Bedürfniſſen des geſprochenen Dialogs und der geſungenen Chorpartien in die Geſprächsform mit attiſchem Sprachcharakter und in einen doriſch gefärbten lyriſchen Dialekt mit jenen charakteriſtiſchen, für den Geſang wie geſchaffenen A-Lauten. Als Versmaß des Dialogs hat ſich der ſechsfüßige Jambus gegen den mehr und mehr zurücktretenden trochäiſchen Tetrameter ſeine dominierende Stellung erobert, während den lyriſchen Teilen ein großer Reichtum teils einfacher, teils komplizierter Marſch- und Geſangsrhythmen vorbehalten bleibt, welche aus allen Gauen, wo man ſang und muſizierte, in Athen zuſammenfloſſen. Der ſzeniſche Apparat iſt, wenn man die primitiven Verhältniſſe jener Zeit in Betracht zieht, ſchon prächtig und glanzvoll zu nennen — Sophokles vereinfacht ihn ſogar, während Euripides wieder auf ihn zurückgreift —: pomphafte Aufzüge mit Wagen, Dienern, Gefangenen, Kriegsvolk; Götter zeigen ſich auf der Bühne und in der Luft, Geiſtererſcheinungen, aus der Tiefe aufſteigend, Schreckgeſtalten, Verſenkungen, Donner und Blitz erregen die Phantaſie der Zuſchauer. Bedenken wir, daß Äſchylus auch noch ſein eigener Schauſpieler war, ſo muß uns Reſpekt vor ſolcher Größe erfüllen.

Um die weitere Entwicklung der Tragödie und die Fortſchritte, welche ſie unſerm Dichter über Äſchylus hinaus verdankt, lückenlos

und mit Sicherheit festzustellen, wäre ein Material nötig, das uns leider fehlt. Was sind überhaupt die kläglichen Trümmer, welche die zerstörende Gewalt der Jahrtausende überdauert haben, gegen die Massen von Dramen, welche der Bedarf forderte und eine staunenswerte Produktion erzeugte! An den großen Dionysien allein, von den Lenäen ganz abgesehen, traten jährlich drei Dichter mit je vier Stücken zum Wettkampf in die Schranken. Das ergibt für das fünfte Jahrhundert allein zwölfhundert Dramen, wenn wir die Satyrspiele darunterrechnen. Natürlich lief dabei manche minderwertige Ware mit, aber wir dürfen nicht glauben, daß in den dreiunddreißig erhaltenen Dramen der drei großen Meister nur die Auslese auf uns gekommen ist. Edelste Perlen sind verloren gegangen. So haben wir, von Äschylus noch abgesehen, für Sophokles den Verlust sämtlicher Tragödien aus der attischen Lokalsage zu beklagen, und wie viele der etwa hundert nachweisbaren Titel kann man nur mit der schmerzlichen Empfindung betrachten, daß soviel Schönheit auf ewig dahin ist! Und um der Entwicklung des Sophokleischen Genius nachzugehen und sein Eingreifen in die Geschichte der attischen Tragödie zu erkennen, müßten wir seine ersten Schöpfungen in der Hand haben. Da uns dies nicht vergönnt ist, so sind wir auf Schlüsse aus den Werken seines Mannes- und Greisenalters und auf die wenigen positiven Nachrichten, besonders aus der Vita und dem Artikel des Suidas, angewiesen. Sie besagen, zusammenhangslos und ungeordnet, folgendes.

Sophokles verfaßte eine Prosaschrift über den Chor; er stellte fünfzehn Mitglieder statt der bisherigen zwölf in den Chor, führte die phrygische Tonart und den dritten Schauspieler ein, trat nicht mehr mit einer geschlossenen Tetralogie, sondern mit Einzeldramen in den tragischen Wettkampf, trennte wegen seines schwachen Organs die Funktion des Schauspielers von der des Dichters, schrieb die Rollen den ihm zur Verfügung stehenden Schauspielern auf den Leib und erfand — nach Aristoteles' Poetik Kap. 4 — die Skenographie, d. h. die dekorative Bemalung des Bühnenhintergrundes. Die Quelle der letzten Nachricht ist wertvoller als Vitruv, nach welchem zuerst Äschylus sich eine Dekoration malen ließ.

468 trat Sophokles in die Öffentlichkeit, wenige Jahre später,

etwa 465, erfolgt eine große Reform des Bühnenweſens, die Oreſtie vom Jahre 458 weiſt gegen die früheren Dramen des Äſchylus weſentliche Unterſchiede auf: alles deutet darauf hin, daß hier die Hand des jungen Dichters zu ſpüren iſt. Gewiß ſind nicht alle aufgezählten Neuerungen Schlag auf Schlag eingeführt, wie denn ſchon von dem Auftreten des Dichters als Schauſpieler erzählt wurde; ſicher aber ſteht jene Bühnenreform auch mit der inneren Entwicklung der Tragödie im Zuſammenhang. Nehmen wir die beſten Quellen für den Unterſchied beider Dichter, ihre Dramen, zu Hilfe, ſo wird ſich am eheſten ein Bild ergeben, welches uns einerſeits die Fortſchritte der dramatiſchen Technik, anderſeits den Künſtler und Dichter Sophokles in ſeinen Stärken und Schwächen erkennen läßt.

Jenen in der Vita und bei Suidas verſtreuten Notizen, wenn ſie auch kahl und dürftig ſind, läßt ſich doch ein Zuſammenhang abgewinnen. Den Schlüſſel würden wir in der Schrift über den Chor haben, wäre ſie nicht verloren; denn die Wahrheit dieſer Nachricht zu bezweifeln, wie es geſchehen iſt, liegt kein Grund vor, ſo ungewöhnlich eine ſolche literariſche Erſcheinung für jene Zeit auch iſt. In ihr wird der Dichter die Gründe erläutert haben, die ihn zu ſeinen Neuerungen zwangen. Ihr Ziel wurzelt in der Erkenntnis, daß das Weſen der Tragödie Handlung iſt. Darum verringert er den Umfang der lyriſchen Partien, macht der aktiven Beteiligung des Chors an der Handlung ein Ende und beſchränkt ihn auf die Rolle eines ſie betrachtenden Freundes. Als Erſatz dafür verſtärkt er das Stimmmaterial und bereichert den muſikaliſchen Gehalt der Tonempfindungen um ein neues Ethos. Iſt doch das attiſche Drama kein Schauſpiel in unſerem Sinne, ſondern die Verſchmelzung poetiſcher, muſikaliſcher und orcheſtiſcher Elemente zu einer in ihrer Art einzig daſtehenden Kunſtgattung. Allerdings bleiben Muſik und Tanz dienende Glieder der Poeſie, dennoch mußte der tragiſche Dichter ein Künſtler in umfaſſender Bedeutung des Wortes ſein und Muſik wie Orcheſtik beherrſchen. Was Sophokles durch die Beſchneidung des Liederumfangs gewinnt, kommt der Handlung zugute: Drama heißt Handlung. Darum der dritte Schauſpieler, darum das Einzeldrama. Jener entlaſtet Protagoniſten und Deuteragoniſten, da er die Nebenrollen übernehmen kann.

Die ganze Kraft des erſten und zweiten Schauſpielers ſteht jetzt der Herausarbeitung des Kontraſtes zwiſchen den Vertretern des Spiels und Gegenſpiels zur Verfügung, die Einreihung eines dritten Darſtellers geſtattet, was früher ja auch ſchon die Maske, aber doch nur in beſchränktem Umfange ermöglichte, eine lebensvollere Bühnenwirkung durch Vermehrung der Rollen. Das Einzeldrama ferner geht allerdings über den Umfang des bisherigen trilogiſchen Drittels nicht oder doch nicht weſentlich hinaus, denn das verbot der Brauch des Agon, der an vier hintereinander aufzuführenden Stücken feſthielt. Die Verkürzung der Chorpartien bedeutete aber einen erweiterten Dialog, alſo eine vergrößerte Handlung. Eine weſentlich epiſche Berichterſtattung, wie ſie noch die Sieben vom Jahr 467 haben mit einem Helden, der nur den angſtvollen Chor beruhigt oder zurückweiſt und dann fortſtürmt in ſeinen Tod, iſt fortan unmöglich. Das beweiſt die Oreſtie desſelben Dichters am beſten.

Wenn ferner den Dichter der Mangel an Stimme verhinderte, ſein eigener mimiſcher Interpret zu ſein, wie es bisher Brauch war, ſo iſt er durch dieſen äußerlichen Umſtand der Begründer eines neuen Künſtlerſtandes geworden. Die Schauſpieler haben Urſache, Sophokles als ihren Schutzpatron zu verehren. Offenbar ſtudierte er Talent und Eigenart ſeiner mimiſchen Kräfte — Tlepolemos wird als hervorragendſte genannt —, und dieſe wirkten auf die lebensfriſche Ausgeſtaltung ſeiner Charaktere zurück. Dies iſt doch wohl der eigentliche Sinn jener Notiz, daß er die Dramen nach den Naturen (φύσεις) der Schauſpieler zuſchnitt.

Wie nun ein großer dramatiſcher Dichter ſeine Stoffe wählt, wie er die Handlung geſtaltet und aufbaut, wie er die Charaktere, die Träger der Handlung, entwirft und zeichnet, wie er die Sprache behandelt, die ſeinen Gedanken den plaſtiſchen Leib gibt, das alles macht zuſammen ſeinen künſtleriſchen Charakter. Dies mit Treue und Strenge zu ergründen und darzuſtellen iſt die höchſte Aufgabe der Kunſt des Erklärers, an deren Löſung Generationen zu arbeiten haben. Beſonders gilt dies für die ſo trümmerhaft überlieferten griechiſchen Tragiker. Die Arbeit des einzelnen an ihnen bleibt Stückwerk, im beſten Falle ein Verſuch, der Wahrheit einen Schritt näher zu kommen. Glücklich, wem auch nur dieſes gelingt! —

Phrynichos, dieſer unſerm Dichter weſensverwandte Vorgänger des Äſchylus, und Äſchylus ſelbſt hatten den Verſuch gemacht, das Stoffgebiet der Tragödie zu erweitern, indem ſie das hiſtoriſche Drama ſchufen. Es wäre ein unermeßlicher Gewinn für die Entwicklung des Dramas im Altertum geweſen, wäre man auf dieſer Bahn fortgeſchritten. Welche Perſpektive, wenn die Taten der Nation oder einzelner Stämme, wenn Ereigniſſe wie der Sturz der Tyrannis in Athen mit richtiger Erfaſſung der darin beſchloſſenen poetiſchen Keime, wenn geſchichtliche Charaktere, wie z. B. Themiſtokles, in ihrer Größe und Tragik dramatiſche Geſtaltung gefunden hätten! Doch die Erwägung, daß die wahrſcheinliche Aufwühlung politiſcher Leidenſchaften in einer erregbaren Menge die religiöſe Feier geſtört hätte, verwies die hiſtoriſchen Stoffe von der Bühne. Der tragiſche Agon war der erhebendſte Teil des dionyſiſchen Gottesdienſtes: ihm ſollte alles Profane fern bleiben. Darum ſehen ſich die Dichter auf die Mythen und Sagen des Epos und der einzelnen Landſchaften angewieſen, ſoweit ſie allgemeiner bekannt und poetiſch fruchtbar waren. Trotz der Sagenfülle mußte ſich bei dem gewaltigen Bedarf an Dramen mit der Zeit Stoffmangel fühlbar machen; auch ergab es ſich von ſelbſt, daß die Dichter auf die dankbarſten Sagen, deren Zahl naturgemäß beſchränkt war, immer wieder zurückgriffen. Dadurch kamen ſie, wenn die Stoffe bereits mehrfach behandelt waren, ihren Vorgängern gegenüber in eine ſchwierige Lage. Nachahmer wollte man nicht werden, man mußte alſo über Mittel ſinnen, original zu bleiben. Eine willkürliche Veränderung der Hauptmomente jeder Sage war ausgeſchloſſen. Somit blieb ſtofflich nur die Möglichkeit, kleinere Züge ſelbſtändig umzuformen. Das genügte aber nicht. Darum ſetzt die Geſtaltungskraft der Nachfolger des Äſchylus da ein, worauf ohnehin das ſtärkere Hervortreten der Handlung gegenüber den Chören wies: auf die Charaktere und die Motive ihres Handelns. Hier lag ein noch unbebautes Feld, hier eine Fundgrube, aus der noch Schätze zu fördern waren.

Wie löſte nun Sophokles ſeine Aufgabe?

Jede Tragödie zunächſt legt der Dichter als völlig in ſich

abgeſchloſſenes Werk an. Die Handlung weiſt weder auf ein vorausgehendes Drama zurück noch auf ein folgendes hin. Ihre Vorausſetzungen geſtaltet er mit vollkommener Freiheit je nach ſeinen Zwecken verſchieden, auch wenn die Stücke zu demſelben Sagenkreiſe gehören. Antigone und Ödipus auf Kolonos weichen in der Vorfabel unter ſich ebenſo ſtark ab wie beide zuſammen wieder von den Verhältniſſen, welche der Ausgang des König Ödipus vorausſetzt. Die Änderungen betreffen aber meiſtens nur unerhebliche Dinge. Im ganzen ſchaltet Äſchylus mit dem Sagenſtoff freier. Sophokles ſchließt ſich in ſeiner Kompoſitionsweiſe enger an das epiſche Vorbild an. Das folgt u. a. aus dem Zeugnis des Athenäus (VII 277): „Er hatte ſeine Freude am epiſchen Kyklos, ſo daß er ganze Dramen verfaßte in der Weiſe, daß er ſich an die in jenem enthaltene Mythopoiie (d. h. an den Inhalt ſeiner Erzählung) anſchloß.“ — Erfindung iſt überhaupt ſeine Stärke nicht. Er will auch gar nicht ſtofflich intereſſieren. Sein Blick iſt auf den Menſchen gerichtet: nicht welches Schickſal über ihn hereinbricht, iſt ihm weſentlich und Ziel ſeiner Darſtellung, ſondern wie der Held ſein Schickſal trägt, wie er mit ihm ringt und kämpft, ihm unterliegt oder es überwindet, wie ſich das Geſchick, das er erleidet, in ſeiner Seele ſpiegelt. Darum ſind ſeine Stücke Charaktertragödien, ihre Wirkung, ihr Reiz geht aus von den dargeſtellten Menſchen.

Für den Beginn der Handlung wählt er den fruchtbarſten Moment; die materiellen Vorausſetzungen ſind ſo geordnet, daß binnen einiger Stunden ſich alles vollzieht. Freilich nötigten zu ſo ſtraffer Anlage der Dramen die beſonderen Verhältniſſe der attiſchen Bühne jeden Dichter. Vier aufeinanderfolgende Stücke an einem Tage beſchränken die verfügbare Zeit für den einzelnen, der Chor verläßt ſeinen Platz nicht, zwingt alſo zur Einheit des Ortes und der Zeit und zu raſchem Abſchluß. Nicht wenig ſchließlich hat zu letzterem die Maske beigetragen. Sie gehört zum Kultus des Dionyſos und kann als ſakrale Inſtitution nicht beſeitigt werden, ſo läſtigen Zwang ſie Darſtellern und Dichtern auch auferlegt. Da Maskenwechſel zu den ſeltenen Ausnahmen gehört und der Ausdruck der Maske natürlich derſelbe bleibt, ſo kann das Geſicht des Schauſpielers nur einen Grundzug der

Seelenſtimmung tragen. Wenn nun auch plötzliche Übergänge durch ſtummes Spiel wie Verhüllung des Hauptes, Abwenden, Verdeckung durch andere Perſonen ſich verbergen laſſen, ſo bleibt der Dichter doch genötigt, mit einem Typus zu rechnen, der ja bei den Hauptdarſtellern ernſt und leidensvoll iſt. Um nicht unnatürlich zu werden, ſah er ſich auch durch die Maske gezwungen, die Handlung in möglichſter Geſchloſſenheit zu geſtalten und raſch abzuwickeln. Welch ein Meiſter Sophokles in dieſer dramatiſchen Konzentration iſt, hat er durch den König Ödipus bewieſen. Keine Tragödie des Altertums kann ſich, ſoweit wir ſehen, an harmoniſcher Symmetrie des Baues und elaſtiſcher Schnellkraft der Handlung mit ihm meſſen. Auch die übrigen erhaltenen Stücke zeigen als charakteriſtiſche Merkmale logiſche Konſequenz, Durchſichtigkeit und Klarheit; nirgends haſcht der Dichter nach Effekt, immer arbeitet er mit einfachen Mitteln. Das ſchöne Maß, dieſes beſondere und häufig ſo wenig beachtete Erbteil der Hellenen, iſt auch ihm angeboren und beſtimmt das Geſetz ſeines Schaffens, gibt dem Bau und den Charakteren ſeiner Dramen ihre reine Harmonie. Wo der Bau einzelner Stücke Beſonderheiten aufweiſt, wie z. B. das vorzeitige Abtreten des Helden im Ajas und in der Antigone, liegen Urſachen vor, die wir in den Einrichtungen der Regie ſuchen; die geringe Spannung und ermüdende Länge des Ödipus auf Kolonos erklärt der Charakter des Stoffes und das Eingreifen einer fremden Hand; die unleugbaren Mängel der Trachinierinnen, deren Kompoſition am ſchwächſten iſt, entſpringen gleichfalls dem ſpröden Material der Sage.

Jeder Dichter verwendet für ſeine dramatiſche Technik diejenigen Kunſtmittel, welche ſeiner Natur gemäß ſind; ſie beſtimmen in ihrer Eigenart ſeinen Kunſtcharakter. Die bedeutſamſten Merkmale der Sophokleiſchen Kompoſitionsweiſe wird der aufmerkſame Leſer unſchwer erkennen. Als Hebel zunächſt, um die Handlung in Bewegung zu ſetzen, ihren Verlauf zu beeinfluſſen und abzuſchließen, bedient ſich der fromme Dichter gern der Orakel. Drei Orakel bilden recht eigentlich den Nerv des König Ödipus; im Ödipus auf Kolonos ſoll nach einem Spruche Apollos der Held im Hain der Eumeniden ſeine letzte Ruhe finden, ein zweiter beſtimmt Kreon zu dem Verſuch, ſich des Greiſes zu bemächtigen,

ein dritter treibt Polyneikes vor ſeinen zürnenden Vater (V. 1331). In der Elektra bringt der Befehl des Gottes an Oreſtes den Stein ins Rollen, in den Trachinierinnen iſt das Schickſal des Herakles an die Erfüllung zweier Orakel gebunden, im Philoktet veranlaßt eine Weisſagung des Sehers Helenos die Entſendung des Odyſſeus und Neoptolemos. Auch wo nicht, wie in dieſen Fällen, wirkliche Offenbarungen vorliegen, läßt der Dichter die Götter entweder durch ihre berufenen Diener oder ſelbſtändig mahnend und warnend eingreifen. Kalchas' Wort, daß Ajas vom Zorne der Athene heute Unheil drohe, treibt die Handlung zu raſchem Fortſchritt; Teireſias, durch mißlungene Opfer und die Beſudelung der Altäre beſorgt, tritt als Warner vor Kreon; ein Gott ſchickt den Traum, welcher Klytaimeſtra ängſtigt; Zeus' Wille, den Herakles verkündet, bricht den eiſernen Entſchluß Philoktets. Überall ſpürt man alſo die Hand der Götter, welche über den Menſchen waltet.

Und daß ſo oft gerade die Helden der Stücke dieſe Götterhand nicht merken, daß ſie ahnungslos eben das tun, was ihr eigenes und ihrer Lieben Verhängnis heraufführt, daß ſie in Finſternis wandeln, daß ihre Worte, ihnen ſelbſt unbewußt, zu den Tatſachen in erſchütterndem Gegenſatz ſtehen, das iſt ein weiterer, dem Schaffen unſeres Dichters eigentümlicher Zug: die tragiſche Ironie. Sie durchzieht den ganzen König Ödipus, tritt aber auch an bedeutſamen Stellen anderer Dramen hervor: Deianeira ſendet Herakles als Gegengeſchenk (V. 494 ff.) eine Liebesgabe und tötet ihn dadurch, Kreon will durch ſeinen erſten Herrſcherakt ſich als ein König einführen, wie er ſein ſoll, und gräbt dadurch ſeinem Hauſe das Grab, Ajas glaubt ſeine Rache zu kühlen und zerſtört ſich ſelbſt, Klytaimeſtra und Aigiſthos wähnen am Ziel ihrer Wünſche zu ſtehen, und der Mord lauert an ihrer Seite.

Nur einen graduellen, keinen Weſensunterſchied von der Geſtaltung der Dinge, welche die tragiſche Ironie erzeugt, bedeutet diejenige, welche zur Anagnoriſis, zur Erkennung führt. Sie beruht auf dem Gegenſatz zwiſchen den orientierten Perſonen des Gegenſpiels, deren Wiſſen auch der Zuſchauer teilt, und den befangenen Vertretern des Spiels. Beſonders der Held lebt, während die Handlung ſich vollzieht, in einer Sphäre der Gedanken und Vorſtellungen, welche den objektiven Tatſachen widerſpricht. Die

Kunſt des Dichters weiß dieſe Befangenheit des Helden, einmal ſogar mit einem faſt modernen Raffinement, zu den ſtärkſten Wirkungen zu verwerten. Sie kann tragiſch oder befreiend ſein. Das klaſſiſche Beiſpiel einer tragiſchen Erkennung iſt König Ödipus, einer befreienden Elektra. Zwiſchen beiden ſteht die Anagnoriſis im Philoktet (V. 915 ff.); auch hier wirkt ſie ſpannend und erſchütternd und zwar in doppelter Hinſicht, einmal durch den Seelenkampf des Neoptolemos, der ſie mit zwingender Notwendigkeit erzeugt, dann durch ihre Folgen für den Seelenzuſtand und Entſchluß des Helden. — Die Erkennung fällt als ein Glanzſtück, auf welches die Kunſt des Dichters hinarbeitet, mit der Kataſtrophe oder mit dem Höhepunkt der Handlung zuſammen. Übrigens weiß ja bekanntlich ſchon das Epos von dieſem Kunſtmittel Gebrauch zu machen, wenn auch in der Odyſſee wie mit ſchaler Nachahmung in der Äneis nicht dem Helden die Augen geöffnet werden, ſondern umgekehrt er ſich zu erkennen gibt.

Schon die tragiſche Ironie und die Anagnoriſis beruhen im letzten Grunde auf einer Kategorie, welche Welt und Leben erfüllt und den eigentlichen Anſtoß zu aller Entwicklung gibt, auf dem Gegenſatz. Auch die Poeſie, das ideale Abbild des Lebens, erfüllt er, und ſo ſchafft auch unſer Dichter wie unter dem Zwange einer Naturgewalt überall in Kontraſten. Sie treten im Bau der Handlung wie in der Anlage der Charaktere hervor. Wenn der Chor im König Ödipus (drittes Standlied) ſich in frohen Hoffnungen wiegt und unmittelbar darauf der zerſchmetternde Blitz auf den Helden niederfährt, wenn in der Antigone die Sinnesänderung Kreons die Greiſe in der Zuverſicht, es werde nun noch alles gut werden, zu einem Bacchusliede begeiſtert (fünftes Standlied), und kaum daß ſein letzter Ton verhallt iſt, der Bote mit den Unglücksnachrichten kommt, wenn die Jungfrauen in den Trachinierinnen (drittes Standlied) den Päan hinausjubeln: „Herakles naht,“ und dann Deianeira voller Seelenangſt von der zerſtörenden Kraft des vermeintlichen Liebeszaubers berichtet, — ſo kann dieſes harte Aufeinanderſtoßen der Gegenſätze ſeine Wirkung auf den Zuſchauer ebenſowenig verfehlen wie die Kontraſtierung der Charaktere, auf die wir kaum hinzuweiſen brauchen. Die Einführung des dritten Schauſpielers gab, wie bereits früher angedeutet, dem Dichter die

Möglichkeit, dieſe Gegenſätze mit beſonderer Kraft an den Charakteren hervorzutreiben: Ismene dient Antigone, Chryſothemis Elektra als Folie. Auch innerhalb desſelben Charakters iſt der Kontraſt wirkſam: vulkaniſche Leidenſchaft, zarte Innigkeit (Ödipus); wilder Haß, leidenſchaftliche Liebe (Elektra); unbeugſamer Manneswille, kindliches Vertrauen (Philoktet); Rachſucht gegen die Feinde, Treue den Freunden (Ajas).

Der feierliche Einzug des Dionyſos auf weinlaubgeſchmücktem Wagen unter bacchantiſchem Gepränge hatte Äſchylus und wohl auch den andern älteren Tragikern den Anlaß gegeben, auch äußerliche Mittel zum Zwecke glanzvoller Aufführungen nicht zu verſchmähen. So tritt Agamemnon als ſiegreicher Heeresfürſt mit Wagen, Kriegern und Beuteſtücken in der Oreſtie auf. Auch andre ſinnliche Effekte werden verwandt: Apollo und Athene, die Erinyen in dem vollen ſchauerlichen Spuk ihrer nächtlichen Grauengeſtalten erſcheinen, der Geiſt Klytaimeſtras, der Schatten des Dareios ſteigen auf und verſinken. Sophokles verzichtet faſt prinzipiell auf äußerliche Senſation. Zwar den König begleitet natürlich ein Gefolge, den Prolog zum König Ödipus eröffnet ein Prozeſſionsbild, in den Trachinierinnen führt Lichas die kriegsgefangenen Mädchen herein, Athene ſteht im Prolog des Ajas mit Odyſſeus vor dem Zelt, Herakles erſcheint am Schluß des Philoktet, — das iſt aber auch alles und ſoll keine ſinnfälligen Wirkungen haben.

Faſt ausnahmslos iſt der Dichter beſtrebt, alles, was für die Durchführung der Handlung in Betracht kommt, ſorgfältig zu begründen. Daß er die Aufgabe der *inneren* Motivierung glänzend löſt, verſteht ſich für einen Dichter ſeines Ranges von ſelbſt. Das Grundgeſetz der Kauſalität, welches den realen Dingen und Geſchehniſſen immanent iſt, beherrſcht auch die Idealwelt der Dichtung. Darum müſſen die Worte und Handlungen hier dem Charakter der Perſonen entſpringen wie der Pflanzenſchaft ſeiner Wurzel, denn wo Zufall und Willkür waltet, fehlt die innere Notwendigkeit, welche allein eine Dichtung wahr macht. Ja, entſprechend der Vollkommenheit, welche wir von der idealen Welt zu fordern berechtigt ſind, muß jede Dichtung in höherem Sinne wahr ſein als die oft zufällig erſcheinenden Dinge der Wirklichkeit.

Nach dieſem Geſetz entwickelt Sophokles Szene um Szene zwingend zu einer dramatiſchen Handlung, deren ſchöne Linie in ſtetem Fluß von der Expoſition bis zum Höhepunkt ſteigt und von da zur Kataſtrophe fällt. Aber der Dichter macht es ſich auch zur Regel, Äußerlichkeiten, wie beſonders das Auf- und Abtreten der Perſonen zu motivieren, denn ſie gehören ja ebenfalls zu den Erforderniſſen richtiger dramatiſcher Ökonomie. Beſonders kunſtvoll formt er den Prolog, deſſen organiſche Verbindung mit der Handlung dem geiſtloſen Euripideiſchen Schema unendlich überlegen iſt. Im Alter wird er in den Motivierungen flüchtiger und nachläſſiger; auch in den früheren Dramen entdeckt der Spürſinn des Leſers hier und da Mängel, welche den Hörern nicht aufgefallen ſein werden. Ebenſo zeigen Stücke wie Antigone und Trachinierinnen ſtarke Freiheiten in der Ökonomie der Zeit.

Wenn früher bemerkt wurde, daß Erfindung nicht Sophokles' Stärke iſt, ſo hatten wir damit eine relative Armut an neuen Motiven und Situationen bei ihm im Auge. Freilich ſtellten die Hörer in dieſer Hinſicht wohl keine hohen Anforderungen, und das mochte auf die Dichter zurückwirken. Unbedenklich und unbefangen entlehnte auch einer vom anderen Erfindungen und Neuerungen, wenn ſie ſeinem Geſchmacke zuſagten. Auch erklärt die Nötigung zu einer uns ſchier unnatürlich dünkenden Produktion ein oft ſchematiſches Verfahren bei der dramatiſchen Arbeit.

So fällt dem Leſer ſchon an den erhaltenen Dramen mehr als eine Entlehnung, Wiederholung oder Variierung auf. Z. B. benutzt Äſchylus in den Choephoren zum Ausweis der Perſönlichkeit des Oreſt vor Elektra äußere Zeichen, und zur Beängſtigung Klytaimeſtras einen Traum, den er ſelbſt wieder von Steſichoros borgt. Sophokles erfindet nichts Neues, ſondern ahmt ſeinem Vorgänger nach, ſchreibt ihn aber nicht ab, ſondern variiert jene Zeichen und dieſen Traum, deſſen Variante er ſeinerſeits dem Freunde aus Halikarnaß entlehnt. In demſelben, aus ſpäter Zeit ſtammenden Drama opfert Klytaimeſtra Apollo auf der Szene und ſpricht ein läſterndes Gebet, dem die Erfüllung ſcheinbar auf dem Fuße folgt. Damit kopiert der Dichter ſich ſelbſt, denn das iſt auch innerlich eine Wiederholung der berühmten Jokaſteſzene. Vollkommen gleicht auch das Auftreten der Heldin dieſer Tragödie

dem des Ajas — wobei natürlich vom Prolog des Ajas abzusehen ist —: Ruf beider hinter der Szene: „Weh mir," dann Auftreten mit großer lyrischer Pathosszene, schließlich ruhiger Dialog. Auffällig ähneln sich auch die Botenberichte vom Selbstmord Jokastes und Deianeiras, der Eingang mit beinahe wörtlicher Übereinstimmung der Satzkonstruktion (König Öd. 1240 ff., Trach. V. 900 ff.). Antigone wird in ein Grabgewölbe eingeschlossen, Elektra dasselbe Schicksal angedroht. Die beiden Teiresiasszenen im König Ödipus und der Antigone sind zwar insofern verschieden motiviert, als im König Ödipus der Seher wider seinen Willen geholt wird, in der Antigone dagegen ungerufen erscheint; aber ihre Komposition stimmt völlig überein, zum Teil wörtlich. Ebenso verherrlichen Antigone (drittes Standlied) und Trachinierinnen (V. 441 ff. und 498 ff.) mit gleichen Gedanken die Macht des Eros und der Aphrodite. So ist — für uns steht die Priorität des Königs Ödipus vor Antigone fest — Kreon in der Antigone nach Ödipus modelliert. Chrysothemis endlich ist zwar keine Kopie Ismenens, wie die Charakteristik in einem folgenden Abschnitt zu beweisen hofft, aber sie sind doch zu dem gleichen Zweck geschaffen, und die Ähnlichkeit der Heldinnen, welchen sie ihre Entstehung verdanken, bedingt auch die Übereinstimmung in der Grundstruktur jener Charaktere.

Oben sagten wir, daß den Dichter nicht sowohl der Sagenstoff interessiere als die Menschen, welche die Handlung tragen; deshalb seien seine Dramen Charaktertragödien. Ist dieser Satz richtig, so folgt, daß die Darstellung des Menschen Hauptaufgabe des Dichters bleibt. Indem er sie zuerst aufstellt, weist er dem Drama ein neues Problem. Seine Lösung macht Sophokles zum Schöpfer des tragischen Charakters.

Was jeden Menschen vom andern unterscheidet, die Summe der konstanten Eigenschaften, welche seine Individualität bilden, nennt man seinen Charakter. Je höher und reicher entwickelt ein Volk, desto mannigfaltiger die Charaktere. Die Erfassung und Darstellung des Charakters bleibt eine lockende Aufgabe jeder Kunst, das Vermögen, ihn zur Darstellung zu bringen, macht den Künstler. Abschreiben der Wirklichkeit bedeutet aber noch keine Kunst, ebensowenig

wie die Photographie einer Landſchaft — auch ſie hat ihren Charakter — ein Kunſtwerk iſt. Erſt wenn ein Künſtler ſie geſchaut und in ſich aufgenommen hat, wenn ihr Reflex den Weg durch ſein Gehirn und ſeine Hand gegangen iſt, entſteht ein künſtleriſches Gebilde. Derſelbe Prozeß erzeugt das gemalte Bild, die gemeißelte Statue, den poetiſchen Charakter. Er beruht vorwiegend auf zwei Tätigkeiten des Geſtaltenden: auf der Ausſcheidung des Zufälligen und auf der Ausprägung des Weſentlichen im Sinne einer höheren, in der realen Welt nicht vorhandenen, aber idealiſch geſchauten Naturwahrheit. Je nach der Eigenart des Künſtlers und nach ſeiner Fähigkeit, die Dinge zu betrachten und zu fixieren, entſtehen die verſchiedenen Stufen und Richtungen der Künſte.

Die Zurückführung auf das Weſentliche, welche jeder wahren Kunſt etwas Typiſches gibt, iſt im höchſten Grade den Hellenen eigentümlich und drückt ihren poetiſchen Geſtalten einen plaſtiſchen Charakter auf. Anſelm Feuerbach, der wie Winckelmann ein nachgeborener Grieche war, ſagt einmal in ſeinem „Vermächtnis“ S. 84: „Stil iſt richtiges Weglaſſen des Unweſentlichen“, und v. Wilamowitz (Oreſtie S. 43) von der Schlußſzene der Choephoren, daß ſie gedichtet iſt „in jener künſtleriſchen Stiliſierung, die nur eine auf das Weſentliche zurückgeführte Natur erſcheint, die eben ſpezifiſch helleniſch iſt“. Was Feuerbach, der kritiſch unterſuchende Künſtler, negativ ausdrückt, ergänzt der künſtleriſch empfindende Philologe poſitiv mit faſt wörtlicher Übereinſtimmung. Die Dichter, welche dieſes Prinzip am reinſten verkörpern, ſind Homer und Sophokles. Letzterer hat ſich ſelbſt einmal darüber geäußert, als er den Unterſchied ſeiner Charakterzeichnung von der Euripideiſchen erläutert. Er ſagt, daß er die Menſchen darſtelle, wie ſie ſein ſollen, Euripides, wie ſie ſind. Da auch die Charaktere des Euripides mit dem Auge des Künſtlers geſchaut und entworfen ſind, ſo iſt mit dem Urteil über dieſen Dichter natürlich keine Art photographiſchen Verfahrens gemeint oder gar getadelt. Mit dieſem Abzug werden wir dem Unterſchied in der Arbeit beider Dichter und dem Verſtändnis der Sophokleiſchen Charakteriſtik näher kommen, indem wir uns dabei der auseinanderſtrebenden Geſamtanſchauung beider erinnern. Euripides ſtellt unter der heroiſchen Maske, welche ihm die konſervative Richtung des attiſchen Theaters aufzwang,

die modernen Menſchen ſeiner Zeit dar, Sophokles dagegen Idealmenſchen. Ein Begriff, welcher ſofort der Erläuterung bedarf.

Der Hiſtoriker Beloch verſteht (Griech. Geſch. I S. 575) die Definition des Sophokles dahin, daß ſeine Menſchen vollendete Tugendſpiegel oder vollendete Böſewichter ſeien. Dieſe Auffaſſung iſt doppelt falſch. Denn einmal verflacht ſie mit willkürlicher, die Natur des Dichters verkennender Beſchränkung des Idealbegriffs auf das Ethiſche jene plaſtiſchen, lebendigen Geſtalten zu moraliſchen Plattheiten, und dann konſtruiert ſie in ihrer antithetiſchen Zuſpitzung Ideale des Guten und Böſen, welche — den einen Theſeus vielleicht ausgenommen — bei Sophokles tatſächlich nicht zu finden ſind.[1] Wollte der Dichter ſeine Menſchen zu Menſchen ſprechen laſſen, wollte er, daß ihre Geſchicke die Hörer ergriffen und rührten, ſo mußten ſie organiſiert ſein wie die Menſchen ſeiner Zeit, denken und empfinden wie ſie. Darum fließt warmes, rotes Blut in ihren Adern, darum ſind ſie keine Schemen oder abgezogene Begriffe. Zugleich aber entrückt ſie die Handlung in die ferne Vorzeit gewaltiger, größerer, mächtigerer Menſchen (man vergleiche Neſtors behagliches Verweilen in ſeinen Jugenderinnerungen) — darum bleiben ſie Heroen. Indem ſie dann durch die Phaſen jenes eben geſchilderten künſtleriſchen Prozeſſes gehen, vereinfachen ſie ſich zu weſentlichen Menſchen, d. h. ſolchen, welche von den Schlacken des Zufälligen befreit ſind; zugleich verklären ſie ſich unter der Hand des im Perikleiſchen Geiſte arbeitenden Dichters zu jenen Idealgeſtalten, welche ihr plaſtiſches Gegenbild in den Schöpfungen des Phidias haben. Treten wir vor den Parthenonfries, ſo ſehen wir die Sophokleiſchen Menſchen im Marmorrelief. Dieſe Hunderte von Männern, Greiſen, Jünglingen, Jungfrauen tragen alle denſelben Familientypus, und doch gleicht keiner dem andern. Obgleich den Charakteren unſeres Dichters jene Kompliziertheit der ſeeliſchen Struktur fehlt, worin

[1] In ſeiner Würdigung des Sophokles leiſtet Beloch auch folgenden Satz: „Wer ſeine Stücke ſah, brauchte ſeinen Geiſt nicht ſonderlich anzuſtrengen und konnte mit dem erhebenden Bewußtſein nach Hauſe gehen, wieder einmal einen genußreichen Tag verlebt zu haben.“ — Ein ſolche Geſchmackloſigkeit iſt die Folge der in zünftigen Kreiſen jetzt Mode gewordenen Herabſetzung des Dichters, einer Reaktion gegen ſeine frühere Überſchätzung.

die moderne Dramatik ihre Kraft und ihren Stolz setzt und welche in der Tat ihren prickelnden Reiz ausmacht, obgleich jene hellenische Stilisierung ihren Organismus auf einen Grundzug aufbaut, so ist doch die Natur des Menschen, die Kunst des Dichters reich genug, jedem Charakter sein besonderes Gepräge zu geben. Dies hat die Einzeldarstellung der Charaktere zu erweisen.

Sophokles hat zwar nicht die umfassende Genialität des Goethischen Geistes, er ähnelt aber unserem größten poetischen Genius darin, daß er das Wesen des Weibes am tiefsten zu ergründen und am wahrsten darzustellen vermag. Darum ergreifen seine Frauencharaktere am tiefsten, und wir sehen in der Gestalt Deianeiras die Krone seiner Charakteristik. Weder Äschylus noch Euripides reichen in der Darstellung der Tiefe eines liebenden Weibes an ihn heran.[1] Selbst indirekt weiß er meisterhaft zu zeichnen. Jole spricht kein Wort, und trotzdem steht sie in greifbarer Plastik vor uns. Wie mußte erst der Zuschauer gefaßt werden, wenn er diese tränenvolle Gestalt auf der Bühne sah!

Das Medium, durch welches wir die Gedanken des Dichters schauen, ist die Sprache. Kristallen, plastisch, voll süßen Wohllauts hat sie die hellenische Volksseele geschaffen, zu ihren berufensten Hütern und edelsten Verkündern gehört Sophokles. Wenn auch Homer der Urquell bleibt, aus dem alle Tragiker schöpfen, so hat doch Sophokles nicht minder wie Äschylus sie original weitergebildet und seinen nur ihm eigenen Stil sich erschaffen. Ihn zu erkennen und zu genießen bleibt Aufgabe und Lohn dem, der den Dichter verstehen will. Hier kann nur auf einige charakteristische Züge hingewiesen werden.

Was man Naturphantasie nennt, jene ausgesprochen moderne Gabe, welche sich aus der Zerstörung der Einheit von Natur und

[1] So behaupten wir gegen v. Wilamowitz, welcher (Oreſtie S. 30) sagt, daß es eine edle Frau bei Pindar, Archilochos und Anakreon nicht gibt, was auch unsere Meinnng ist, aber dann mit verletzender Nichtachtung unseres Dichters fortfährt: „So haben denn erst Aischylos, von dem es heißt, daß er nie ein liebendes Weib geschaffen hätte, und Euripides, den sie einen Weiberfeind heißen, der Natur ihr Recht widerfahren lassen.“ Das ist mindestens unvollständig.

Menſch entwickelt hat, wird man bei den antiken Dichtern, alſo auch bei Sophokles, vergeblich ſuchen. Der ſehnſüchtige Zug zur Natur fehlt dem Griechen, weil er noch mit ihr eins iſt. Darum ſpricht auch die Natur nicht zu ihm, iſt ihm keine ſchönere Welt, in die er ſich flüchtet, aus der er die Bilder holt, welche ſich bei modernen Dichtern in unerſchöpflicher Fülle mit dem abſtrakten Gedanken verſchmelzen und z. B. den beſonderen Reiz der Goethiſchen Lyrik bilden. Wohl wendet ſich der Held, wenn er von Göttern und Menſchen verlaſſen iſt, in verzweifelnden, erſchütternden Tönen auch an die Natur: ſo Ödipus in ſeinem Jammer an den Kithairon (König Öd. 1391 ff.), Antigone an Dirke und den Hain von Theben (V. 845 ff.), Ajas beim Abſchied vom Leben an die Sonne und ſein Heimatland (V. 856 ff.); Philoktet ſchreit ſeine Qual hinaus an die fühlloſen Klippen von Lemnos, die doch immer noch beſſer ſind als die Menſchen (V. 936 ff.), und ruft dem Land, das ſeine Heimat geweſen iſt, einen langen, innigen Abſchiedsgruß zu (V. 1453 ff.). Doch das bleiben Ausnahmen.

Wohl aber gibt ihm nach Homeriſchem Vorbild Natur und Menſchenleben den Stoff, um einen Gedanken durch ein ausgeführtes Gleichnis oder ein eben nur angelegtes Bild zu verſinnlichen. Aber ſeine Erfindungsgabe iſt darin ärmer oder vielmehr ſeine poetiſche Ökonomie ſparſamer, als es unſerem Bedürfnis entſpricht. Gegen die Anwendung Shakſpeareſcher Bilder in ihrer alle Schranken ſprengenden Gewalt würde ſich allerdings ſeine edle helleniſche Simplizität ſträuben. Aber er erreicht in der Verwertung dieſes wirkſamen poetiſchen Mittels weder Homer noch Äſchylus, er wiederholt und variiert ſeine Vorbilder und ſich ſelbſt, die Nachtigall z. B. erſcheint bis zur Ermüdung häufig. Dennoch hat er Bilder geſchaffen, welche den wahren Dichter zeigen und ihres Eindrucks gewiß ſind.

Die Charakteriſtik der Chorlieder wird Gelegenheit bieten zu beobachten, wie der Dichter ſeine Bilder und Metaphern auch einmal mit verſchwenderiſcher Hand verſtreut, wenn es ihm um beſonders ſinnliche Wirkungen zu tun iſt oder wenn er in einer glücklichen Stunde ſchafft. Hier müſſen wir uns darauf beſchränken, einige typiſche Beiſpiele für die Methode anzuführen, mit der er ſeinen Gedanken Friſche und Energie gibt.

Einem Volke, welches das Meer vor seiner Tür hat und auf ihm lebt, strömen von selbst die Vergleiche aus dem Seewesen zu. So ist der Staat ein Schiff; an seinem Steuer steht der König und führt es mit kundiger Faust in guten und bösen Tagen vorbei an tückischen Riffen, durch Sturm und Wogengraus. Schon Äschylus eröffnet mit diesem Bilde seine Sieben, und gern verwendet es Sophokles, z. B. König Öd. 23 f. 923, Ant. 163, 189, 994, Aj. 1082 f. Ein Haus, welches dem Untergang geweiht ist, ein Mensch in der Not des Lebens gleicht einer Klippe, welche das Meer umbrandet und unterwühlt und die heulende Windsbraut umstürmt (Ant. 586 ff., Öd. Kol. 1241 ff.). Entsprechend ist die Ehe dem Menschen ein sicherer Port (König Öd. V. 422, 1208). Und wie das ganze Leben des Menschen einer Pflanze gleicht, welche aufkeimt, wächst und verwelkt (Trach. 547), so das Kind. Wie eine Pflanze von leichten Lüften gewiegt soll Eurysakes sich entfalten (Aj. 558). Das Kind ist des Schutzes bedürftig wie ein unflügger Vogel (König Öd. 16). So ist der hilflose Philoktet selbst wie ein Kind, das ohne Amme am Boden kriecht (V. 701). Die Mutter, welche es gebiert, gleicht einem Saatfeld (König Öd. 1256, 1485, Ant. 569). Den Schmerz des Weibes, dem man sein Liebstes genommen hat, veranschaulicht die Klage des Vogels, welcher sein Nest der Jungen beraubt findet (Ant. 629, vgl. auch El. 148, 1075 f., Aj. 629, Trach. 105, 763). Auch Eurysakes, das Löwenjunge, ist in Gefahr, seiner Mutter entrissen zu werden (Aj. 986). Wie ein Löwenpaar sollen, mit einem aus Homer entnommenen Bilde, Philoktet und Neoptolemos gemeinsam jagen (Phil. 1436). Odysseus spürt die Fährte des Feindes auf wie ein Lakonerhund (Aj. 8); dieser Feind aber wird bald einem todwunden Stier gleichen (V. 322). Unstät wie ein toller Stier, der von seiner Herde getrennt ist, schweift der Mörder umher (König Öd. 476). Und wenn Homer Agamemnon mit einem an der Krippe niedergeschlagenen Stier vergleicht, so bildet Sophokles den Vergleich um und läßt nicht minder kraftvoll den Helden fallen wie einen Eichenstamm, den die Holzhauer schlagen (El. 38). Die Seelen der Verschiedenen aber entschweben nach dem dunkeln Westen wie ein Flug Vögel (König Öd. 175).

Immerhin ziert dieser Schmuck der Rede Dialog wie lyrische

Partien nicht eben häufig, namentlich die späten Dramen sind karg damit bedacht. Überall aber, bald hier bald dort, funkelt und blitzt es in den Silber- und Goldfäden des Netzes, aus dem die Verse gewoben sind, von Edelsteinen ähnlicher Art. Es sind jene unnachahmlichen Metaphern, welche das Bild in seiner ursprünglichen Frische bewahrt haben und als Haupt- und Beiwörter oder Verben den Gedanken wie einen gemeißelten Körper vor unser Auge stellen. Münzen, deren Korn eben so echt ist wie ihr Gepräge neu oder doch in dieser Verbindung originell. Wenn schon jede Übersetzung, auch die genialste, sich niemals mit dem Original decken kann, so muß sie bei dem Versuche, den Reiz der Sophokleischen Sprache in unsere hinüberzuretten, von vornherein die Waffen strecken. Wer Sophokles begreifen und genießen will, kann sich das Erlernen der griechischen Sprache ebensowenig ersparen wie der, den nach einem Trunk aus dem Jungbrunnen Homers dürstet.

Das mögen einige Beispiele dartun, die wir beliebig herausgreifen. Ajas hat das Schwert Hektors gerichtet, um sich hineinzustürzen, und sagt: „Das Mordschwert steht" — doch hier beginnt schon die Schwierigkeit. Denn *σφαγεύς* heißt viel grausiger „Schlächter". Er fährt fort: (das Mordschwert) „vom eisenfressenden Wetzstein frisch geschärft." Das edle *σιδηροβρώς*, eine Neuprägung des Dichters, kann kein deutsches Wort wiedergeben. Und welche Kraft des Ausdrucks! Man sieht den Wetzstein wie ein Raubtier mit scharfem Zahn an der Klinge nagen. — Jokaste gibt das Alter des Laios an, indem sie die Farbe seines Haars beschreibt. Sie braucht das Wort *χνοάζων* (V. 742): wie auf einer reifen Schlehe ein Hauch von weißem Duft liegt, so schimmert sein Haar. — Der Bote beschreibt den Anblick des Ödipus nach seiner Selbstblendung und nennt den Blutstrom, der über sein Antlitz rinnt, mit furchtbarer Realistik *ὄμβρος χαλάζης* (V. 1278), einen Schloßenregen: in dem flüssigen Strom rollen Teile der Augen und Klumpen geronnenen Blutes. — Desselben Dulders ungepflegtes Haar *ᾄσσεται*, „stürmt" wie ein dahinjagendes Roß um die Schläfen, das deutsche „flattert" gibt die Metapher nicht wieder (Öd. Kol. 1260). — Die bitteren Klagen Philoktets weint[1]

[1] *ὑποχλάει* ist zwar nur eine Konjektur Pflugks, aber völlig Sophokleisch gedacht.

das „geſchwätzige“ Echo nach: ἀθυρόστομος, „deſſen Mund keine Tür hat“ (V. 187). In demſelben Drama blickt die verworfene Seele des Odyſſeus διὰ μυχῶν, „aus dem Winkel heraus“ (V. 1013 f.). Das trifft unvergleichlich die ganze Rolle, welche Odyſſeus in dem Stücke ſpielt. Das Bild iſt durchaus lebendig geblieben, daher die wundervolle Anſchaulichkeit: man ſieht die glühenden Lichter eines im Dunkeln lauernden, zum Sprunge geduckten Raubtiers; vgl. Goethe (Willkommen und Abſchied): „wo Finſternis aus dem Geſträuche mit hundert ſchwarzen Augen ſah.“ — Dieſe Beiſpiele ließen ſich beliebig vermehren.

Um die Wirkung einer antiken Tragödie in ihrer Totalität zu würdigen, müßten wir in der Lage ſein, eine Aufführung im Dionyſostheater, und zwar im fünften Jahrhundert, vollkommen ſicher rekonſtruieren zu können, nein vielmehr ſie im Original zu ſchauen. Da das unmöglich iſt, ſo kann auch die liebevollſte Betrachtung der Einzelheiten und das eindringendſte Verſtändnis des uns vorliegenden Ganzen nur Stückwerk geben. Wie aber die Schöpfungen unſeres Dichters den Athenern zu Herzen gingen, das beweiſen am ſicherſten ſeine Siege, ganz abgeſehen noch von der Verehrung, welche ſeine Perſönlichkeit erzwang. Der Geſamteindruck, welcher uns nach der Lektüre eines Sophokleiſchen Dramas umfängt, iſt bei aller Erſchütterung unſerer Seele durch die ungeheuren Schickſale, welche dort über die Bretter gehen, jene gefaßte Schönheit, jene ſtille Größe und nicht zuletzt jene ſüße Anmut und Grazie, welche Sophokles den Namen der Biene eintrug. Denn wenn auch der oben einmal erwähnte Polemon urteilt, ihm erſchienen die Stellen als vorzüglichſte, in denen ein Moloſſerhund zufaſſe — eine ſolche iſt z. B. die Anagnoriſis im König Ödipus —, oder wo der Dichter nach einem Vers des Komikers Phrynichos nicht ſüßen, ſondern herben, Pramniſchen Wein kredenze, ſo bleibt doch die (deutſch freilich auch nicht rein auszudrückende) Charis der Grundzug des Sophokleiſchen Weſens. Dem modernen Geſchmack mögen die Sophokleiſchen Menſchen wie die meiſten Charaktere der Tragiker Marmorgeſtalten, das attiſche Drama überhaupt kalt und leblos ſein. Solchen Vorurteilen kann man nur die Worte Viktor Hehns entgegenhalten, welche er über die Aufnahme Iphigeniens

im 18. Jahrhundert ſchrieb (Gedanken über Goethe S. 88): „Das Drama [d. h. in unſerem Falle jede Tragödie des Sophokles] war kalt, denn es war nicht ſentimental, ſondern bloß ſeelenvoll und innig und fromm; es war ganz ethiſch, aber es predigte nicht Moral; das Pathos rauſchte nur wie eine mächtige unterirdiſche Quelle; das Kolorit war zu zart, um der groben Auffaſſung der literariſchen Menge fühlbar zu werden.“

Wenn, um ein anderes Wort desſelben klaſſiſchen Kenners alles wahrhaft Poetiſchen zu ſpezialiſieren, die Phantaſie der modernen Menſchen durch klaſſiſchen Unterricht von früh auf an der Einfalt und Strenge antiker Dichtung zu zügeln und zu vertiefen iſt, ſo haben wir neben Homer Sophokles als das vorzüglichſte Bildungsmittel poetiſchen Geſchmacks und Urteils zu verehren. So lange dieſe lauteren Quellen nicht verſtopft werden, ſo lange auch der Gereifte noch an jenen Schöpfungen ſich erbauen kann und erheben mag, ſo lange werden wir wenigſtens im Reiche des Idealen auf dem richtigen Wege wandeln.

II.

Stoff und Bau der Tragödien.

Dramen des thebaniſchen Sagenkreiſes:

König Ödipus.
Antigone.
Ödipus auf Kolonos.

Die Ödipusſage im Epos.

Das ſiebentorige Theben und das goldreiche Mykene ſind die Mittelpunkte der beiden Sagenkreiſe, welche der dramatiſchen Dichtung der Griechen die dankbarſten Probleme und die tragiſchſten Motive geſchenkt haben. In beiden Städten, den ſagenreichſten des Mutterlandes, thront ein uraltes Herrſchergeſchlecht, welches der Fluch der Götter gezeichnet hat: in Theben die Labdakiden, in Mykene die Atriden. Aus beiden treten hervor Geſtalten großen Stils, mächtige Herrſcher, herrliche Frauen, leidenſchaftliche Herzen — alles ſtolze Menſchenbilder, groß in Liebe und Haß, gegeneinander wütend und wiſſend oder unwiſſend ſich ſelbſt und die Ihren vernichtend.

Die finſtere thebaniſch-böotiſche Sage von Ödipus und dem Untergange ſeines Hauſes hat Sophokles in drei Tragödien behandelt, dem König Ödipus, der Antigone und dem Ödipus auf Kolonos. Sie bilden aber nicht etwa eine Trilogie nach Art der Äſchyleiſchen Kompoſitionen, denn ſie beruhen auf grundverſchiedenen Vorausſetzungen und ſind zu verſchiedenen Zeiten gedichtet. Jedes Stück iſt als ſelbſtändige, in ſich abgeſchloſſene Einheit zu betrachten.

Steht nun auch der Grundgedanke der Sage ſeit uralter Zeit feſt, ſo hat ſie doch im Laufe der Jahrhunderte durch die Behandlung epiſcher, lyriſcher und dramatiſcher Dichter nach einzelnen Zügen und Motiven die mannigfaltigſte Wandlung erfahren. Die Form, welche Sophokles ihr gegeben hat oder der er ſich anſchloß, iſt aber für die Folgezeit ſo durchaus maßgebend geworden, daß aus den Vorſtellungen der Gegenwart die anderen, zum Teil älteren Faſſungen völlig verdrängt ſind. Und doch iſt es für das Verſtändnis der Sage ſelbſt wie für die Beurteilung unſeres Dichters wichtig, auch dieſe kennen zu lernen und womöglich bis in die

Zeiten vorzubringen, wo ihre Elemente sich in ihrer reinsten, ursprünglichsten Gestalt zu einer poetischen Einheit zusammenschließen. Ob das jemals gelingen wird, steht freilich dahin.

Für die Durchforschung und Sichtung des Wustes von Dichterfragmenten, Scholienbemerkungen und gelehrten Notizen, die sich in der ganzen Literatur des Altertums bis auf die Byzantiner hin zerstreut finden, sind vor allem die Arbeiten von Welcker (Epischer Cyklus, besonders II 313 ff.) und Schneidewin („Die Sage von Ödipus" in den Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften, Göttingen 1853 S. 159 ff.) bahnbrechend geworden. Ihnen hat sich in der neuesten Zeit Bethe angeschlossen (Thebanische Heldenlieder), dessen kühnen Kombinationen und Schlüssen wir wohl für die Ödipodie, aber nicht für die Thebaiden zwingende Beweiskraft zuzuerkennen vermögen.

Die Zeit, in welche die epische Dichtung das Leben des Ödipus setzt, gewinnen wir durch Vergleichung mit den Helden der Ilias. Das Freundespaar Diomedes und Sthenelos sind die Söhne des Tydeus und Kapaneus, welche wie der gleichalterige Polyneikes, der Sohn des Ödipus, unter den Helden des Zuges der Sieben gegen Theben sich befinden. Folglich gehört Ödipus als Vater der zweiten, Laios als Großvater des Polyneikes der dritten Generation vor der Zeit der Iliaskämpfer an.

Die älteste literarische Erwähnung des Ödipus findet sich in der Ilias (XXIII 679 f.), welche erzählt, daß Eurypalos, der Sohn des Talaiden Mekisteus, ein Altersgenosse des Polyneikes, nach Theben kam zur Bestattung des Ödipus, der im Tode „dahin gekracht" war. Aus dem eigentümlichen Ausdruck ist zu schließen, daß Ödipus als ein Gewaltiger, noch ein König, in den Tod gesunken ist, aus dem Zusammenhang der Stelle ferner, daß zu seinen Ehren in Theben Leichenspiele gefeiert sind — also ein grundverschiedenes Bild gegen das Ende des Dulders im dritten Sophokleischen Drama. Auch Hesiod berichtet, daß nach Ödipus' Tod in Theben Argeia, die Gemahlin des Polyneikes und Tochter des Adrastos, mit anderen zu seiner Bestattung erschienen ist.

Die völlig ausgebildete Sage lesen wir in den wenigen, aber berühmten Versen der Nekyia (Od. XI 271 ff.), wo Odysseus

erzählt: „Und des Ödipus Mutter ſah ich, die ſchöne Epikaſte, die ein frevles Werk vollbrachte in der Unwiſſenheit ihres Sinnes, ihrem Sohne ſich vermählend; und er freite ſie, nachdem er ſeinen Vater erſchlagen: aber bald machten die Götter es ruchbar den Menſchen. Doch er herrſchte in Thebe, der lieblichen, über die Kadmeer, Schmerzen erduldend nach der Götter verderblichem Ratſchluß; ſie aber knüpfte die Schlinge oben am hohen Gebälk in ihrem Jammer und ging in das Haus des Hades, des türſchließenden, ſchrecklichen, und ihm ließ ſie zurück unendliche Schmerzen, wie ſie der Mutter Erinyen ſchaffen."

Bedeutungsvoll iſt hier die Hervorhebung der verderblichen Ratſchlüſſe der Götter, und grundverſchieden von der bekannten Form, daß die Götter den Frevel alsbald offenbaren. Daraus folgt aber weiter, daß der gräßliche Zug der Kindererzeugung durch Mutter und Sohn hier ausgeſchloſſen iſt. Auch fährt Ödipus nach der Kataſtrophe fort, über Theben zu herrſchen, obwohl wir anzunehmen haben, daß Homer auch die Blendung kennt.

Natürlich hat ſich die epiſche Dichtung den Stoff nicht entgehen laſſen. Es gab ein Epos unter dem Titel Ödipodie, welches freilich das Schickſal ſo vieler kykliſcher Epen geteilt hat und bis auf das letzte Fragment verloren iſt, deſſen weſentlichen Inhalt wir aber aus einer Erzählung des Gelehrten Peiſandros und einigen anderen ſicheren Zeugniſſen kennen. Die genaue Kenntnis der böotiſchen Landſchaft legt die Möglichkeit nahe, daß es in Böotien ſelbſt gedichtet iſt, wo ja die Technik des joniſchen Epos auch durch Heſiod geübt wurde; doch iſt als Dichtungsort auch Kleinaſien nicht ausgeſchloſſen, wohin die zahlreichen böotiſchen Auswanderer die genaue Lokalkenntnis aus der alten Heimat mitgebracht haben konnten. Jedenfalls gehört die Ödipodie zu den jüngeren Epen, zum Kyklos im weiteren Sinne. Ihr Inhalt iſt folgender:

König Laios von Theben hat, von widernatürlicher Luſt entflammt, den ſchönen Knaben Chryſippos, den Sohn des Pelops, aus Piſa im Peloponnes geraubt und nach Theben entführt. Der Knabe tötet ſich aus Scham über die ihm angetane Schmach mit dem Schwerte, den ruchloſen Entführer aber trifft der Zorn der Eheſtifterin Hera, denn als Walterin ihres heiligen Amtes iſt ſie von allen Göttern am tiefſten durch den Frevel verletzt. Wie Laios

zuerſt ihren Zorn erfährt, ob Hera ſogleich die Sphinx geſandt hat oder ſpäter, bleibt ungewiß. Als ihm ſeine Gemahlin Epikaſte ſpäter einen Sohn gebiert, beſchließt er, das Neugeborne der Hera als Sühnopfer darzubringen. Er durchbohrt die Fußflechſen des Säuglings wie bei einem erlegten Wild, das man am Stocke über der Schulter trägt, mit Stacheln und läßt ihn auf der heiligen Wieſe der Hera im Kithairon (auf deſſen Höhen ſeit uralter Zeit jedes ſiebente Jahr ein Feſt der Hera Teleia gefeiert wurde) ausſetzen.[1] Doch Pferdehirten aus Sikyon finden das dem Tode geweihte Kind und bringen es ihrem König Polybos. Dieſer und ſeine Gemahlin Merope erziehen den Findling, welcher wegen ſeiner grauſam zugerichteten Knöchel den Namen Ödipus, „Schwellfuß“, erhält, als ihren eigenen Sohn. Als er herangewachſen iſt, wandert er von Sikyon her über den Kithairon ſteigend auf der Straße von Platää nach Böotien hinein. Zu derſelben Zeit iſt aber auch Laios von Theben nach Süden abgefahren, um der unverſöhnten Hera auf dem Kithairon ein Opfer darzubringen. Bei Potniä nördlich von Platää,[2] an dem Punkte, wo die von Theben kommende Straße ſich in den nach dem Peloponnes und nach Attika führenden Weg gabelt, treffen Vater und Sohn aufeinander, ohne ſich zu kennen. Die Geißel des Wagenlenkers trifft den Jüngling, und dieſer erſchlägt im Zorn den Diener mitſamt dem König. Dem Laios nimmt er Gürtel und Schwert, beide Leichen begräbt er an Ort und Stelle in ihren Gewändern und kehrt mit dem Wagen nach Sikyon zurück, um ihn Polybos zu ſchenken. [Wahrſcheinlich iſt aber dieſe Umkehr nicht original, ſondern der Satz der Erzählung ein Einſchiebſel.] Bald wandert er wieder nach Böotien, kommt nach Theben, löſt das Rätſel der Sphinx und erhält die Hand ſeiner zur Witwe gewordenen Mutter Epikaſte mit der Krone von Theben. Nach der Hochzeit fahren die Neuver-

[1] Eurip. Phoiniſſen 24. — Eine Erzählung berichtet, das Ödipuskind ſei in einem Kaſten im Meere ausgeſetzt (vgl. die Perſeusſage) und am Strande von Sikyon angetrieben an einer Stelle, wo gerade die Königin Merope gewaſchen habe. Iſt letzteres auch an ſich ein alter Zug, ſo iſt doch dieſe Form der Ausſetzung für die Ödipusſage ſchwerlich urſprünglich. Theben iſt eine zentrale Landſtadt.

[2] So Äſchylus im Laios oder Ödipus.

mählten nach dem Kithairon, den Segen der Eheſtifterin Hera zu erbitten und ihr ein Opfer darzubringen. Als ſie auf der Rückfahrt an der Gabelung einbiegen, erinnert ſich Ödipus ſeiner Tat, erzählt ſie [es iſt in der Heroenzeit!] und weiſt Epikaſte den Gürtel des Laios vor. Da erkennt ſie entſetzt, daß ſie dem Mörder ihres erſten Gatten vermählt iſt. Doch ſie beherrſcht ſich und verbirgt das ſchreckliche Geheimnis in ihrer Bruſt, denn noch weiß ſie nicht, daß der Mörder auch ihr Sohn iſt. Darauf aber erſcheint, wohl gelockt durch das Glück und den Ruhm des Königs, ein alter Pferdehirt aus Sikyon, tritt vor Ödipus und erzählt ihm, wie er ihn gefunden, aufgehoben und der Merope gegeben, weiſt auch die Windeln und die Stacheln vor und heiſcht ſeinen Lohn für die Lebensrettung. So wird alles offenbar. Epikaſte erhängt, Ödipus blendet ſich, führt ſpäter aber die Jungfrau Euryganeia, die Tochter des Hyperphas, heim, mit der er vier Kinder zeugt: Eteokles, Polyneikes, Antigone und Ismene.

So weit reicht dasjenige, was wir von dem Inhalt der Ödipodie wiſſen. Schwerlich aber wird ſie damit geendet, vielmehr wenigſtens als Ausblick den Untergang des ganzen Geſchlechts gezeigt haben. Auch wären die Leichenſpiele nach dem Tode des Ödipus, auf welche jene Iliasſtelle ſchließen läßt, ein paſſender Abſchluß des Liedes.

Der Vergleich mit Sophokles zeigt, daß die Ödipodie noch nicht die Steigerung zum Grauſigſten kennt, welche Epikaſte-Jokaſte — heißt ſie vielleicht ſeitdem ſo? — zur Mutter der Kinder ihres Sohnes macht. Dieſe Steigerung muß aber die ſich weiterbildende Sage bald nachher bewirkt haben. Ferner bleibt Ödipus König, wird nicht in Korinth, ſondern in Sikyon erzogen, und ſchließlich iſt nicht der delphiſche Apollon, ſondern Hera die treibende Kraft, dementſprechend liegt auch die Mordſtelle nicht bei Delphi, ſondern bei Platää, in der Nähe der Kultſtätte Heras. Auf Potniä als urſprünglichen Tatort läßt noch ein Bericht ſchließen, welcher erzählt, daß Damaſiſtratos, ein Fürſt von Platää, nach dem Mord auf die Leichen geſtoßen ſei und ſie an der Spitze der Gabelung begraben habe; ein Kegel von aufgeſchichteten Steinen bezeichnete ſpäter die Stelle. [Dieſe kann nämlich auch hier nur, wie nach der Lage Platääs zu Potniä einleuchtet, Potniä ſein,

wenn ſie auch die Berichterſtatter Apollodor und Pauſanias mit Delphi verwechſeln.]

Doch die Ödipodie bietet noch nicht die urſprüngliche, reine Form der Sage. Der Raub des Chryſippos, das Motiv für den Zorn der Hera, iſt erſt ſpäter hineingetragen. Die perverſe Unzucht der Knabenliebe iſt Homer und der Zeit, welche er ſchildert, völlig fremd, geſchweige denn einer noch älteren Periode, welcher die Ödipusſage angehört; ſie iſt ein doriſches Laſter und erſt durch das Vordringen dieſes Erobererſtammes den anderen Griechen bekannt geworden. Fand es auch mit der Zeit bei Joniern und Äoliern Eingang und war es im fünften Jahrhundert in Athen völlig eingebürgert, ſo haben ſich doch die ſittlichen Naturen anfangs heftig dagegen geſträubt, und eine ſolche iſt der Dichter der Ödipodie geweſen. Darum fügte er jenes Motiv ein. Auch gehören die Flüche des Pelops als Urſache des Verderbens der Labdakiden, welche ein erdichtetes Orakel anführt, nicht hierher, denn ſie fälſchen nur das Grundmotiv. Allein der Zorn Heras vernichtet den „gottverhaßten" Laios und ſein Geſchlecht. (Vgl. v. Wilamowitz, De trag. Graec. fragmentis. Gott. 1893 p. 10. squ., welcher den Raub des Chryſippos — der Name ſtammt vom goldenen Wagen des Zeus — lediglich als eine Variante zum Raub des Ganymedes erklärt.)

Scheiden wir demnach den Raub des Chryſippos als Motiv für den Zorn Heras aus, ſo müſſen wir die Urſache des Götterhaſſes gegen Laios zunächſt als Unbekannte in die Gleichung ſetzen. Jene Odyſſeeſtelle erwähnt Laios überhaupt nicht, wie denn der Mittelpunkt der Sage immer Ödipus bleibt und Laios ein unbedeutender, ſchwacher Mann iſt. Dort heißt es, daß Ödipus Schmerzen erduldete nach dem verderblichen Ratſchluß der Götter: die Wahl Heras traf der Dichter der Ödipodie eben nur um jenes Motives willen. Auf Ödipus ruht ein Fluch, der ihn, den unſchuldigen, ſamt ſeinem Geſchlecht verfolgt, weil ſein Vater den Göttern aus irgend einem Grunde, wegen eines Frevels oder auch nur wegen Ungehorſams verhaßt iſt. Dieſe finſtere Vorſtellung entſpricht völlig dem böotiſchen Volkscharakter, welcher der heiteren Daſeinsfreude des Joniers abgewandt iſt und unheimliche Kulte

liebt. Auch beweist die Gestalt des Teiresias, daß Seher und Priester große Macht über das Volk ausgeübt und seine Seele beherrscht haben. Von der Einwirkung dunkler Gewalten auf den Stamm des Laios zeugen Spuren, welche auf ein höchstes Alter dieser ursprünglich rein böotischen Sage hinweisen.

Bei einem freilich späten Autor, der aber aus alten Quellen geschöpft hat, Nikolaos von Damaskos, findet sich folgende merkwürdige Version des Mordes. Ödipus wandert nach dem rossereichen, ehrwürdigen Orchomenos, um Pferde zu suchen.[1] Südlich der Stadt am Berge Laphystion trifft er auf Laios, welcher Epikaste bei sich hat. Die Tat erfolgt, die Königin aber verschont Ödipus, der dann auf den Berg entflieht und im Walde verschwindet. Epikaste kehrt mit Dienern zurück und verscharrt dort am Berge die Leichen. — Diese Gegend, nahe dem Örtchen Lebadeia, ist der Sitz unheimlicher Gewalten. Vor allem jener Berg selbst. Denn hier thronte der schreckliche Zeus Laphystios, „der Verschlinger", vergleichbar dem (freilich phoinikischen) Zeus Atabyrios auf Rhodos und in Agrigent, der „den Dunst versengten menschlichen Gebeins einsog". Und in der Nähe hauste die chthonische Demeter Herkynnas, welche identisch ist mit der böotischen Erdgöttin Europa[2] (s. Ed. Meyer, Geschichte des Altertums II 149). Auf Menschenopfer deuten auch die wilden Gebräuche beim Dionysosfest der Agrionien, welche am Laphystion gefeiert wurden. Hier erst, so glauben wir, liegt der Ort, dessen Charakter völlig zu dem der Sage paßt.

Rein böotisch ist auch das Ungeheuer, welches Hera zur Strafe für den Frevel des Laios als Geißel des Landes sendet. Es hieß ursprünglich Phix und hauste auf dem Berge Phikeion unweit Theben. Die Phix ist ebenfalls einer Verbindung chthonischer Mächte entsprungen, als Tochter des Typhon und der Echidna

[1] Auch zwei seiner Söhne, welche eine andere Variation nennt, Phrastor und Laonytos, fallen im Kampf gegen die Minyer von Orchomenos.

[2] Ebenso ist der Kithairon, auf dem Ödipus ausgesetzt wird, ein Berg der Erinyen. Schneidewin nimmt mit Recht an, daß Ödipus ursprünglich auch in Böotien selbst aufgewachsen ist — nach einem Scholion der Phoinissen zu V. 29 galt manchen Polybos als Fürst „in einem anderen Teile Böotiens" — und erklärt ansprechend die Verlegung nach Sikyon damit, daß auch diese Stadt einen bedeutsamen Eumenidenkult pflegte.

(Schlange), weshalb ihr Leib in eine Schlange auslief. Sie hat auch zunächst mit einem Rätsel nichts zu tun, sondern ist lediglich ein grauenhaftes Scheusal, welches die Menschen verschlingt und das Land entvölkert. Von dieser Plage befreit Ödipus als echter Held Theben durch einen Kampf. („Auf einer schönen attischen Vase mit Goldschmuck aus Cypern tötet sie Ödipus in wilder Kampfbewegung mit der Lanze." Bethe S. 20.) — Die Sagen von Kadmos und Europa, welche diese gleichfalls echt böotischen Gestalten aus dem Orient kommen lassen, sind nicht ursprünglich, sondern späteres literarisches Erzeugnis: ähnlich tritt erst später an die Stelle jenes „Lokalungeheuers" Phix die aus Asien kommende geheimnisvolle Würgerin Sphinx, dieses Gemisch von Schönheit und Grauen, „ein Sinnbild des dahinraffenden Todes", und mit ihr wird dann das Rätsel eingefügt. Infolgedessen vergeistigt sich auch die Tat ihres Bezwingers, dessen physische Heldenkraft zu geistiger Überlegenheit umgestempelt wird.

So sehen wir im höchsten Altertum unter einem in freudlosen Vorstellungen befangenen Stamme die grausige Sage sich bilden, deren Held Ödipus ist. Von der Geburt an ist er den finsteren Mächten verfallen, die geheimnisvoll unter der Erdrinde walten. Sein Vater sündigt wider ein Gebot der Götter oder befolgt auch nur den Rat eines Sehers nicht, und die Sünde des Vaters muß nicht nur dieser, sondern „nach der Götter verderblichem Ratschluß" vor allem der unschuldige Sohn büßen, er muß sich unwissend mit dem entsetzlichsten Greuel beflecken, das die menschliche Phantasie sich vorzustellen vermag. Und die schrecklichen Absichten der Götter zu erfüllen müssen die als Gefäße ihres Zornes ersehenen Menschen selbst mithelfen. Siehe, du nichtiges Erdengeschlecht, welch ein Gemächte du bist in der Hand der Gottheit! — Diesen Gedanken zu seiner schärfsten Ausprägung zu bringen, bleibt freilich unserm Dichter vorbehalten, aber die Idee liegt doch im Epos und noch vor dessen schriftlicher Fixierung klar zutage.

Die Dichtungen des 5. Jahrhunderts weisen charakteristische Veränderungen der Sagenform der Ödipodie auf, welche sie alle gemeinsam haben. Diese Gemeinsamkeit läßt darauf schließen, daß Neuerungen bereits von anderen Epen vorgenommen sind, welche

denſelben Stoff behandelten und aus denen dann die jüngeren Dichter ſchöpften. Als ein ſolches bietet ſich die Thebais dar. In Kleinaſien entſtanden und gleichfalls bis auf wenige Fragmente verloren, ſchilderte es den Zug der Sieben gegen Theben, dem im Gegenſatz zur Ödipusſage ein geſchichtlicher Kern zugrunde liegt: der Verſuch argiviſcher Fürſten, vom Peloponnes nach Mittelgriechenland vorzudringen und ihre Macht nach Norden hin auszudehnen.[1] Mit dem Inhalt und Thema der Thebais verflicht ſich ganz natürlich die Ödipusſage, denn Polyneikes führt den Krieg herbei. Darum behandelte die Thebais — vielleicht einleitungsweiſe und reſümierend — ebenfalls die Schickſale der Labdakiden, welche auch zugleich mit dem Schluß der Thebais, der Vernichtung des Heeres vor den Mauern von Theben, ihren Ausgang nehmen.

Bildet der Inhalt der Thebais für die Tragödien Antigone und Ödipus auf Kolonos auch nur den Hintergrund, ſo iſt er, noch abgeſehen von den Veränderungen der Ödipusſage, doch wichtig genug, um das Weſentliche daraus hervorzuheben. In dieſem Epos wirken „die verderblichen Ratſchlüſſe der Götter“ als Fluch in dem Geſchlechte fort, bis es in allen ſeinen Gliedern vernichtet iſt. Darum ſind hier auch, wie anzunehmen ſein wird, die vier Kinder des Unſeligen von ſeiner Mutter Epikaſte, welche von jetzt an Jokaſte heißt, geboren.[2] Hier zuerſt wird auch, wiewohl wir es aus den Fragmenten und den übrigen Nachrichten nicht nachweiſen können, an Stelle Heras Apollo und ſein Orakel, an Stelle Sikyons Korinth getreten ſein. Beides erklärt ſich aus geſchichtlichen Gründen. Delphi blüht auf, und ſeine Prieſterſchaft weiß mit Glück und Erfolg ihren Gott zum Lenker der helleniſchen

[1] Vgl. dazu E. Meyer, Geſch. d. Altert. II 189 f., welcher auch die Stellung des Ätoliers Tydeus ungezwungen geſchichtlich erklärt.

[2] P. Corſſen in ſeiner gehaltvollen Schrift: „Die Antigone des Sophokles, ihre theatraliſche und ſittliche Wirkung,“ mit deren Auffaſſung nach Idee und Charakteren ſich die unſere ſonſt faſt völlig deckt, meint, „daß erſt Äſchylus in der Trilogie, deren letztes Stück uns in den Sieben gegen Theben erhalten iſt, die zweite Heirat des Ödipus unterdrückt und Jokaſte zur Mutter ſeiner Kinder gemacht hat, und alſo er es iſt, der durch eine ebenſo grauſige wie grandioſe Konzeption der Labdakidenfabel die volle Geſchloſſenheit und höchſte tragiſche Konſequenz gegeben hat“. Das iſt höchſt unwahrſcheinlich.

Völker- und Menſchengeſchicke zu machen. So bildet denn von nun an der berühmte Orakelſpruch an Laios den Ausgangspunkt der einſt rein böotiſchen Sage. Da nun der Gott in Delphi die Funktion der Hera auf dem Kithairon übernimmt, ſo dürfen wir weiter ſchließen, daß auch die Mordſtelle von der Potniſchen Gabelung nach Phokis verlegt wird und zwar an den noch jetzt ſichtbaren Punkt, wo die von Südoſten herführende Straße ſich, in den Fels eingeſchnitten, einige Stunden vor Delphi in den Weg zur rechten Hand nördlich nach Daulis, zur linken weſtlich nach Delphi ſpaltet. Bei Sophokles ferner — Pindar und Äſchylus erwähnen nichts davon — iſt Ödipus ſtatt in Sikyon in Korinth aufgewachſen, während die Namen der Pflegeeltern dieſelben bleiben. Der patriotiſche Dichter hatte wahrlich keine Veranlaſſung, die Todfeindin Athens auf Koſten von Sikyon mit der hochberühmten Sage zu begaben. Darum werden wir annehmen müſſen, daß auch dieſe Veränderung auf Rechnung der Thebais zu ſetzen iſt: das aufblühende Korinth verdrängte die zwar altberühmte, aber im Wohlſtand und Handel zurückgehende peloponneſiſche Kleinſtadt.

Auch in der Thebais bleibt Ödipus nach der Kataſtrophe König. Doch er iſt ja blind und alſo hilflos; daher reißen die heranwachſenden Söhne Eteokles und Polyneikes die tatſächliche Herrſchaft an ſich. Polyneikes, der jüngſte, iſt, wie ſchon ſein Name lehrt — „Haderreich“ überſetzt ihn Welcker — der ſchlimmere von beiden. Statt dem königlichen Vater die ſchuldige kindliche Ehrfurcht zu beweiſen, ſtatt vor ſo viel ſchuldlos erlittenem Elend fromme Scheu zu hegen, macht er den Anfang mit unkindlicher Behandlung des Unglücklichen. Wahrſcheinlich hat Welcker recht, wenn er nach den darüber erhaltenen Fragmenten in Kombination mit einem Zuge aus Euripides' Phoiniſſen eine dreifache Steigerung des Frevels der Söhne gegen den Vater annimmt, der dann drei ſich ſteigernde Flüche des Vaters gegen die Söhne entſprechen. Denn die Dreizahl wiederholt ſich in dieſer Sage auch ſonſt: dreimal warnt Apollo den König Laios, keine Kinder zu erzeugen (Äſchyl. Sieben 729), dreimal wiederholen ſich die ſchlimmen Zeichen für den verderblichen Ausgang des Zuges der Sieben. — Zuerſt ſetzt ihm Polyneikes, was der Bruder ſchweigend billigt,

zum Hohn und zur Erinnerung an ſein Unglück zwei Stücke aus dem Schatze des Ahnherrn Kadmos vor: auf ſilbernem Tiſch einen goldenen Becher; dann ſperren ihn beide Brüder ein, und ſchließlich ſchicken ſie ihm zum Mahle ſtatt des Rückens, welcher als Ehrenanteil dem König gebührt, das Hüftſtück. „Als er das Hüftſtück erkannte, warf er es zu Boden und ſprach das Wort: ‚Weh mir, meine Kinder ſandten es mir zum Schimpf'. Und er flehte zum Herrſcher Zeus und den andern Unſterblichen, daß ſie hinab müßten in des Hades Haus, fallend einer von des andern Hand." Das iſt der letzte und ſchwerſte der Flüche. Um ihnen zu entgehen, ſchließen die Brüder einen Vertrag ab. Von den verſchiedenen Verſionen iſt die wahrſcheinlichſte, daß Eteokles als erſtgeborner die Herrſchaft über Theben erhält, während Polyneikes mit dem Kronſchatz abgefunden wird, in dem ſich u. a. das köſtliche Göttergeſchenk, das Halsgeſchmeide der Harmonia, der Gattin des Kadmos, befindet. Ein Königsſohn aus altem Geſchlecht, der mit einem auserwählten Hort in die Fremde zieht, iſt immer, beſonders aber in der Heroenzeit, ein mächtiger Mann; leicht wird es ihm werden, ſich mit einem anderen Fürſtenhauſe zu verſchwägern, ſich Schwerter zu werben und eine Krone zu erſtreiten. So zieht er denn aus und kommt nach Argos vor den Palaſt des Königs Adraſtos.

Dies wird der Anfang der eigentlichen Handlung geweſen ſein. Es ſind Menſchen von urſprünglicher Kraft, welche das Lied uns vorführt, und Bilder von titaniſcher Größe, welche die Handlung entrollt. Ein Siebengeſtirn auserleſener Helden: Adraſtos der Führer, Amphiaraos, ihm durch Eriphyle verſchwägert und nach alter Feindſchaft verſöhnt,[1] Mekiſteus, ſein Bruder, Polyneikes und Tydeus, ſeine Eidame, alſo alle fünf untereinander verſippt, dazu der rieſenhafte Kapaneus und der jugendſchöne Parthenopaios. Amphiaraos iſt nach Welckers treffendem Vergleich der Achilleus und Kalchas des Liedes in einer Perſon, „das Auge des Heeres", wie ſein Schwager Adraſtos bei Pindar ihn nennt, „beides, ein trefflicher Seher und trefflich im Speerkampf"; letzteres ein Vers, den Pindar aus der Thebais entnommen hat. Amphiaraos' Seherauge ſchaut den Ausgang des Zuges, und das gibt, da er der überragende

[1] Ihn preiſt nach einer Reminiscenz aus der Thebais der V. 1314 im Öd. Kol.

Held ist, dem Ganzen die einheitliche düstere Grundstimmung. Und welche Szenen heben sich heraus! So zu Anfang, an altgermanische Heldenzeit mahnend: dunkle Sturmnacht, vor Adrastos' Palast treffen zwei junge Recken zusammen, der wilde Tydeus in einer Eberhaut, der streitsüchtige Polyneikes, umhüllt von einem Löwenfell. Streit und Kampfzorn, gezückte Schwerter. Adrastos tritt heraus und erkennt, daß dies die Schwiegersöhne sind, welche das Schicksal zufolge eines Orakels ihm bestimmt hat.[1] — Dann die Bestechung Eriphyles durch Polyneikes, die Begehrlichkeit eines eiteln, gewissenlosen Weibes, die Nötigung des edeln Amphiaraos, der Auszug des Heeres trotz warnender Zeichen des Zeus, Wiederholung der Zeichen in Nemea in dem Tode des kleinen Opheltes, den die Sieben verschulden, und zum letztenmal beim Übergang über den Asopos. Von hier die Gesandtschaft des Tydeus nach Theben zur Beilegung des Streites, den doch die Herrschsucht des Polyneikes entfesselt hat. Agamemnon schildert in der Ilias (VI 375 ff.) die Botschaft und ihren Verlauf, dessen Höhepunkt die Vernichtung der fünfzig im Hinterhalt lauernden Thebaner bildet. Kurz an Wuchs wie Herakles, aber gleich ihm unzerbrechlich an Mut, erschlägt Tydeus alle bis auf einen, die Botschaft nach Theben zu bringen.

Dann rücken die Sieben gegen Theben, das siebentorige.[2] Die Kämpfe müssen wir uns durchaus als homerische denken: die Helden als Vorkämpfer auf Streitwagen sind alles, die hinter ihnen wimmelnden oder sich zusammendrängenden Fußkämpfer nichts.

---

[1] Nach Eurip. Phoinissen 409 ff.

[2] In einem glänzenden Aufsatze, „Die sieben Tore Thebens" (Hermes 26 S. 191 ff.) weist v. Wilamowitz nach, daß das geschichtliche Theben niemals sieben Tore gehabt hat. Das „siebentorige" Theben ist die Erfindung des Dichters der Thebais. „In den sieben Toren schuf er sich das belebende Motiv" und überwand die Schwierigkeit, Gleichzeitiges zur anschauenden Darstellung zu bringen. — Der Einwand E. Meyers (Geschichte d. Altert. II 190): „Ich halte es für undenkbar, daß z. B. Pindar das Beiwort ständig nicht nur der mythischen, sondern der realen Stadt gäbe, wenn die sieben Tore reine Fiktion wären", ist nicht stichhaltig. Pindar ist eben auch ein Dichter. Warum soll er es verschmähen, einen Zug, der seiner Vaterstadt zum Ruhme gereicht, und der durch Jahrhunderte geheiligt ist, auch in seinen Hymnen beizubehalten? Die Bezeichnung ist eben stehendes Attribut geworden.

Die Entſcheidung fällt im Blachfelde an den Ufern des Ismenos öſtlich der Stadt, wohin die thebaniſchen Mannen aus der Stadt ihnen entgegenrücken. (Zu einer eigentlichen Belagerung fehlen den Heeren der Heroenzeit alle Mittel. Darum ergibt, wie v. Wilamowitz in dem zitierten Aufſatz S. 232 ausführt, die Schilderung des Euripides in den Phoiniſſen ein falſches Bild. Aus den Kämpfen nach homeriſcher Art macht er eine regelrechte Cernierung, und zwar unter dem Eindruck der Belagerung Athens im peloponneſiſchen Kriege, die er ſelbſt mit erlebt hat.) — Kampf auf der Ebene, Flucht der Thebaner gegen die Tore, dann der Höhe- und zugleich Wendepunkt: der Rieſe Kapaneus vermißt ſich, auch wider der Götter Willen den Feuerbrand in die Stadt zu ſchleudern, und ſteigt auf der Leiter empor. Da „blitzt“ ihn Zeus von der Zinne „herab“ (Welcker). Die Thebaner ſchöpfen neuen Mut, ſie dringen wieder vor. Zweikampf und Fall der feindlichen Brüder im Wechſelmord, Niederlage der Argiver, ſie fallen bis auf Adraſtos. In raſender Gier ſchlürft der ſterbende Tydeus das Hirn aus dem Schädel ſeines Gegners Melanippos, deſſen Haupt ihm Amphiaraos gebracht hat, und ſchaudernd wendet ſich ſeine Schützerin Athene ab, im Begriff, ihm die Unſterblichkeit zu verleihen. Adraſtos allein entkommt nach Argos in ſchmutzigem, zerfetztem Gewand durch die Schnelligkeit ſeines Wunderroſſes Areion (v. Wilamowitz: „Erion, Sohn der Erinys“). Von dem größten Helden, dem göttergeliebten Amphiaraos, wendet Zeus die ärgſte Schmach ab. Niemand hat dies prachtvoller geſchildert als Pindar, der in dem Rembrandtſchen Helldunkel ſeines Stils, die großen Momente des Zuges hervorhebend und die ganze ſchwüle Stimmung wunderbar treffend, im neunten Nemeiſchen Siegesliede ſingt: „Und einſt führten ſie (der blondhaarigen Danaer größte Fürſten) gegen das ſiebentorige Theben das Heer der Männer, nicht auf den Weg, den glückverheißender Vögel Flug wies, auch Kronion, ſchwingend den Blitz, trieb ſie nicht an, aus der Heimat zu gehn, ſondern zu meiden die Bahn. Doch in des offnen Verderbens Rachen eilte zu kommen der Haufe in eherner Rüſtung und reiſiger Wehr; an des Ismenos Ufern ſtritten ſie um die ſüße Heimkehr, doch ihr Blut düngte[1]

[1] Dieſelbe Metapher gebraucht Äſchylus Sieben 587.

den weißleuchtenden Staub: denn ſieben Holzſtöße verzehrten die jungkräftigen Glieder; doch dem Amphiaraos ſpaltete Zeus mit allbezwingendem Blitze die breitbrüſtige Erde und entrückte ihn ſamt dem Geſpann, ehe ſein Rücken, getroffen von Periklymenos' Speer, dem Helden die Ehre geſchändet."

Daß die Leichen der Gefallenen, wie Pindar hier und im ſechſten Olympiſchen Hymnus ſagt, verbrannt wären, haben wir ſchwerlich anzunehmen. Wir ſind in alter, wilder Zeit, welche noch Menſchenopfer darbringt, und die Thebais weiſt viele andere Züge barbariſcher Roheit auf. Welche Urſache hätten nun die Thebaner gehabt, den Leichen des Feindes die letzte Ehre zu erweiſen, welcher in frevlem Übermut gekommen war, ihre Stadt zu vertilgen, die Männer zu erſchlagen, die Frauen zu ſchrecklicherem Loſe wegzuſchleppen?[1] Erſt einer menſchlicheren, ſittlich vorgeſchrittenen Zeit blieb es vorbehalten, auch im Feinde den Menſchen zu ehren und ihm den Dienſt zu erweiſen, deſſen Erfüllung dem Griechen ſpäter eine heilige Pflicht wurde.[2] Hier ſteigt das Problem der Antigonetragödie auf.

König Ödipus.

Oben wurde bereits angedeutet, daß das Labdakidenhaus nach den Dichtungen des fünften Jahrhunderts vom Schickſal gezeichnet und von einem fortwirkenden Fluche belaſtet iſt. So führt bei Pindar im zweiten Olympiſchen Siegesliede „Moira, die des Kadmos Haus reich geſegnet, im Wechſel zu andrer Zeit auch Leid herauf: drum tötet den Laios ſein Schickſalsſohn, ihm begegnend, und erfüllt den alten Spruch, der in Pytho [Delphi] gekündet." Dieſer fortwirkende Fluch bildet denn auch den Grundgedanken der Tetralogie Laios, Ödipus, Sieben gegen Theben mit dem Satyrſpiel Sphinx, welche Äſchylus im erſten Jahre der achtundſiebzigſten Olympiade, alſo 467, zur Aufführung brachte. Leider ſind wir nicht in der glücklichen Lage, hier einen Vergleich zwiſchen

[1] Vgl. Äſchylus Sieben 333 ff.

[2] Vgl. auch Bethe S. 98.

der Auffaſſung und Arbeitsweiſe beider Dichter hinſichtlich desſelben Stoffes anſtellen zu können, wie ihn uns Choephoren und Elektra ermöglichen. Die Dramen Laios und Ödipus ſind bis auf ein Fragment (wahrſcheinlich ein Botenbericht) verloren gegangen, aus dem hervorgeht, daß Äſchylus als Tatort die Potniſche Gabelung beibehalten hat. Doch können wir aus dem zweiten Teile der Sieben die Idee der ganzen Kompoſition mit Sicherheit erſchließen. In dem zweiten, ahnungsſchweren Staſimon V. 720 ff. beklagt der Chor das Herrſcherhaus, in dem neues mit altem Leid ſich miſcht, und fährt dann fort: „Denn alte Übertretung mein' ich, der jäh die Buße folgt, und ſie wirkt fort bis ins dritte Geſchlecht: da dreimal Apollon warnend ſagte in Sprüchen, pythiſchen, in des Erdenrundes Mitte gebornen, Laios rette die Stadt ſterbend ohne Stamm, und er doch gegen Apollons Willen, bezwungen von der Lockung Unverſtand[1], zum Verhängnis ſich erzeugte den Vatermörder Ödipus, der der Mutter heiligen Schoß, dem er entſtammt, befruchtend ein blutig Geſchlecht erzeugete; Verblendung trieb zuſammen im Wahnwitz das Brautpaar."

Hier fehlt alſo der Frevel des Laios an Chryſippos; wir hören nur von einer Übertretung des dreimaligen Gebotes Apollons, aus der ſich dann fortzeugendes Unheil gebiert. Doch in demſelben Staſimon ſingt der Chor auch von Flüchen, „grollenden wegen der Nahrung", welche Ödipus gegen ſeine Söhne ſchleudert. Man hat wohl gemeint, daß τροφή hier „Geburt" bedeute, ſo daß Ödipus ſeine Kinder wegen ihrer blutſchänderiſchen Entſtehung verfluche. Es iſt in der Tat nicht zu leugnen, daß der Zuſammenhang der Stelle (V. 778 ff.): „Als er zur Erkenntnis ſeiner unſeligen Ehe gekommen, vollendete er raſenden Herzens im Schmerz ein Doppelübel: mit der Hand, die den Vater gemordet, riß er ſich die Augen aus und ſchleuderte auf die Söhne Flüche uſw." — daß alſo der Zuſammenhang auf das Ausſprechen der Flüche ſofort nach der Entdeckung des Greuels weiſe. Aber dieſe Auffaſſung iſt ſprachlich bedenklich und pſychologiſch widerſinnig: womit ſollte ſich ein ſolcher Fluch rechtfertigen? Auch müßte er dann die Töchter mittreffen. Ferner erwähnt nicht nur dieſes Chorlied

[1] Die ſinnliche Jokaſte verführt Laios oder er wird vom Wein erhitzt.

V. 725 den Zorn des Ödipus und die Angſt vor der Erinys, d. h. vor dem Rachegeiſt des Vaters (V. 790 f.), — auch Eteokles' Gedanken erfüllt beim Nahen der Entſcheidung unter der Laſt des Schuldbewußtſeins die finſtere Ahnung eines unſeligen Ausganges um des Fluches willen.

„Weh mir, des Vaters Flüche jetzt vollziehn ſie ſich"

ſagt er V. 655 nach dem Bericht des Boten von der Aufſtellung der Sieben gegen die Tore Thebens, und V. 695 mit großartigem Bilde:

„Des lieben Vaters feindlich unglückſel'ger Fluch
Mit trocknem, tränenloſem Aug' ſtarrt er mich an."

Den Fluch dieſes Geſchlechts kennt auch Sophokles in der Antigone und im Ödipus auf Kolonos. Allgemein ſagt der Chor Ant. 584 ff.:

„Rührte der Götter Zorn ein Haus erſchütternd,
Wälzt von Geſchlecht zu Geſchlecht des Unheils Flut ſich,
Gleichend der Meereswoge",

und in ſpezieller Beziehung V. 593 ff.:

„Von uralters im Haus der Labdakiden
Seh' ich Leid auf Leid ſich häufen;
Nicht erſchöpft es ein Geſchlecht; ein Gott
Stürzt das Haus, nicht gibt's Erlöſung."

Antigone ſelbſt nennt ſich fluchbeladen (Ant. 867), und unmittelbar vor ſeinem Abſcheiden klagt der müde Ödipus (V. 963):

„— den Göttern war es ſo genehm,
Sie grollen meinem Stamme wohl von alters her."

Dagegen berührt der Dichter Schuld oder Fluch des Geſchlechts im König Ödipus nicht mit einem Wort. Dazu hatte er ſeine Gründe. — —

Wenn nun im Ödipus des Äſchylus die Flüche des Vaters im Zorn um „die Nahrung" erfolgen, ſo ergibt ſich daraus für den Inhalt jener Tragödie ein wichtiger negativer Schluß: dann kann die Entdeckung nicht den Hauptinhalt des Stückes gebildet haben. Denn für eine Fortſetzung der Handlung wäre dann kein Raum mehr. Dieſe müßte aber notwendig gefordert werden, da der Zorn des Vaters und der daraus folgende Fluch motiviert werden mußte durch die Impietät der Söhne. Dann kann, die Richtigkeit jenes

Schluſſes vorausgeſetzt, die Anagnoriſis nur etwa in der Form einer Expoſition gegeben ſein, und Idee nebſt Handlung müſſen das Fortwirken des Geſchlechtsfluches in anderen Momenten, z. B. in Sünden der Söhne gegen den Vater, dargeſtellt haben. Das Was und Wie im einzelnen ergründen zu wollen wäre völlig zwecklos, da man über Vermutungen nicht hinauskommen kann. Daß die erſten beiden Teile der Trilogie faſt bis auf die letzte Spur verloren gegangen ſind, bleibt ein Verluſt, den wir immer wieder ſchmerzlich empfinden.

Die Vorfabel.

Laios, König von Theben, erhält von dem Gott in Delphi das Orakel, ſein Schickſal ſei, durch die Hand des eigenen Sohnes zu fallen, den ihm ſeine Gemahlin Jokaſte gebären werde. Als daher Jokaſte einem Knaben das Leben gibt, ſuchen die Eltern die Erfüllung des Orakels zu verhindern. Wenige Tage nach der Geburt durchbohrt Laios dem Kinde die Knöchel oder die Flechſen der Feſſelgelenke, und Jokaſte überliefert es einem Hausſklaven, daß er es in den Schluchten des Kithairon ausſetze. In dem Diener aber erwacht das Mitleid und er gibt das dem Untergang geweihte Geſchöpf einem korinthiſchen Hirten, welcher wie der Thebaner im Sommer dort ſeine Herden zu weiden pflegte. Der Korinther bringt das Kind ſeinem Herrn, dem Könige Polybos, welcher mit ſeiner Gemahlin Merope in kinderloſer Ehe lebt, und beide Gatten erziehen den jungen Ödipus als ihr eigen Fleiſch und Blut. Ödipus wächſt zu einem herrlichen Jüngling heran. Da ſagt ihm beim Mahle ein trunkener Genoſſe, er ſei ein untergeſchobenes Kind. Die Eltern ſuchen ihn über die Verleumdung zu beruhigen, doch es gelingt ihnen nicht. Heimlich macht er ſich nach Delphi auf, um aus dem Munde des allwiſſenden Gottes die Wahrheit zu erfahren. Apollon antwortet ihm auf ſeine Frage nicht, eröffnet ihm aber, er werde der Mörder ſeines Vaters und der Gatte ſeiner Mutter werden. Entſetzt beſchließt er, Korinth für immer zu meiden und in die Fremde hinauszuwandern; denn er muß ja trotz jenes trunkenen Wortes Polybos und Merope für ſeine Eltern halten. Er ſchlägt den Weg nach Theben ein. Als er an

der Phokiſchen Gabelung angekommen iſt, begegnet ihm ein Wagen, auf dem ein älterer, vornehmer Mann fährt, von fünf Dienern begleitet. Der Wagenlenker befiehlt ihm, aus dem Wege zu gehen, er und der Alte ſuchen ihn mit Gewalt aus der Bahn zu drängen. Da verſetzt er dem Diener im Zorn einen Schlag, den der Alte, als jener dann ruhig ſeine Straße ziehen will, mit einem tückiſchen Schlage ſeines Stachelſtabes mitten auf den Kopf vergilt. Da beginnt ein Kampf, in welchem der Jüngling alle erſchlägt bis auf einen Diener, welcher ſich durch die Flucht rettet — es iſt eben der Sklave, welcher Ödipus einſt ausgeſetzt hat. Ödipus wandert weiter und kommt nach Theben, deſſen Jünglinge die Sphinx mordet, ſolange nicht ihr Rätſel gelöſt iſt. Der Thron und die Hand der verwitweten Jokaſte iſt dem zugeſagt, der das Land von der Plage befreit. Ödipus löſt das Rätſel, die Sphinx ſtürzt ſich in den Abgrund, worauf jener ſich mit Jokaſte vermählt und König von Theben wird. Jahrelang leben ſie in glücklicher Ehe, ihre vier Kinder wachſen heran, Ödipus iſt ein hochgeehrter Herrſcher. Da entſteht Mißwachs und großes Sterben. Der bekümmerte Ödipus ſendet ſeinen Schwager Kreon nach Delphi, daß er den Gott um die Urſache der Seuche befrage, welche das ganze Land zu verderben droht. Mit der Rückkehr Kreons ſetzt die Handlung des Stückes ein.

Die Fabel.

Kreon, welcher von Delphi zurückgekehrt iſt, verkündet dem Könige das Gebot Apollons, den Mörder des Laios, deſſen Anweſenheit das Land beflecke, zu töten oder zu vertreiben, dann werde die Peſt weichen. Niemand kennt den Mörder. Der Seher Teireſias, welcher von Ödipus befragt wird, verweigert die Auskunft, die er geben kann. Der König, in Zorn verſetzt, beſchuldigt den Seher, den Mord ſelbſt angeſtiftet zu haben. Da verkündet Teireſias, Ödipus ſelbſt ſei der Täter. Ödipus in ſteigender Leidenſchaft wittert ein Komplott Kreons und des Sehers, zu dem Zwecke, ihn des Thrones zu berauben, und bedroht Kreon, welcher erſcheint, ſich zu rechtfertigen, mit dem Tode. Jokaſte trennt die Streitenden und ſucht Ödipus zu beruhigen, indem ſie ihm die Nichtigkeit der Seherkunſt beweiſen will. Aber gerade durch ihre

Erzählung verſetzt ſie Ödipus in Angſt. Er enthüllt Jokaſte, was er von ſeiner Vergangenheit weiß, und daß ihm das Orakel geworden, er werde ſeinen Vater töten und ſeine Mutter heiraten. Ein Bote aus Korinth meldet den Tod des Polybos, des vermeintlichen Vaters des Ödipus. Der König iſt nur halb beruhigt. Da erzählt der Bote, um ihn von ſeiner Angſt wegen der zweiten Hälfte des Orakels zu erlöſen, daß ihm Ödipus einſt als Säugling von einem Diener des Laios im Kithairon übergeben ſei. Dieſer Diener, welcher mit dem Zeugen des Mordes identiſch iſt, wird geholt und gezwungen, alles zu bekennen. So kommt die Wahrheit an den Tag. Jokaſte hat ſich während des letzten Verhörs erhängt, Ödipus blendet ſich, Kreon übernimmt die Regierung, und Ödipus geht als blinder Bettler ins Elend.

Das Gerüſt der Tragödie.

Ort der Handlung: Theben. Den Hintergrund des Spielplatzes bildet der Königspalaſt; davor ein Standbild des Apollon Agyieus.

Prolog V. 1—150. Perſonen: eine Schar bittflehender Knaben und Mädchen unter Führung von greiſen Prieſtern Olivenzweige mit Wollfäden umwunden in den Händen tragend. Sie gruppieren ſich auf den Stufen des Standbildes. Darauf Ödipus aus der Mitteltür des Palaſtes tretend mit Begleitern. Später von der Seite der Fremde her Kreon, einen Lorberkranz auf dem Haupt als Bringer des Orakels.

Dialog zwiſchen Ödipus und dem Sprecher der Prozeſſion, einem Zeusprieſter: „Was euer Begehr, ihr Kinder, in dieſer Not der Stadt? Wie gern möcht' ich helfen, ich, der ach vielgerühmte Ödipus!“ „In ihren Lebensquellen verſiegt die Stadt, die Peſt ſchwingt ihre Geißel. Du, früher Retter der Stadt, hilf auch jetzt!“ „Was iſt euer Elend gegen meines, der für alle fühlt! Mit Tränen ſorgt' ich. Doch bald muß Kreon von Delphi zurück ſein.“ Kreon tritt auf als Bringer des Orakels. „Rettung iſt da, wenn das Land vom Mörder des Laios befreit wird.“ Dialog. „Räuber ſollen ihn erſchlagen haben. Ich werde es ans Licht bringen. Der Rat von Theben erſcheine!“ (Motivierung für das Auftreten des Chors.) — Alle ab bis auf Ödipus.

Einzugslied des Chors thebanischer Greise, der Ältesten der Stadt, V. 151—215. Gebet. Grundstimmung: angstvolle Erwartung und inbrünstiges Flehen um Erlösung aus der Not. „Kunde von Zeus durch Apollons Mund, welche bist du gekommen? Erscheinet, ihr drei Abwender des Unheils, Athene, Artemis und Phöbus! Unzählig sind die Leiden; wie leichtbeschwingte Vögel zieht das Heer der Toten zum Gestade des Westens. Möchte Ares, der pestwütende, zurückstürmen ins Meer oder an Thrakiens ungastliche Küste; vertilg ihn mit deinem Strahl, Vater Zeus, Walter der Blitze. Hilf, Lykeios, mit deinen Pfeilen, helft, Artemis und Bakchos, mit eurer Fackeln Glut!"

Erste Szene V. 216—462. Personen: Ödipus, dann der blinde Teiresias, von einem Knaben geführt (s. V. 444) und von zwei Boten begleitet (s. V. 297 und 288).

Königsrede. „Ihr müßt helfen, denn ich weiß von dem Vorfall nichts. Es spreche, wem etwas kund ist! Verflucht sei der Mörder und wer ihn verhehlt." Chor: „Ich weiß nichts, doch wohl Teiresias. Auch hört' ich, Wanderer hätten Laios erschlagen." Teiresias tritt auf. Ödipus bittet ihn, zu sprechen. Infolge der Weigerung des Sehers Dialog, der sich wegen der maßlosen Leidenschaftlichkeit des Königs bis zur äußersten Erbitterung steigert. König: „Du hast jene Tat angezettelt." Seher, erst dunkel, dann immer deutlicher: „Du selbst bist der Mörder und lebst in greuelvoller Gemeinschaft." König: „Kreon und du, ihr seid im Bunde, um mich zu stürzen." Teiresias offenbart im Seherzorn das nahende Schicksal des Königs. — Beide ab.

Erstes Standlied V. 463—511. „Wer ist der blutige Mörder? Flüchtiger rege er den Fuß als sturmschnelle Rosse; ihm folgen die untrüglichen Keren. Auf flammte das Gebot, nachzuspüren dem unsichtbaren, der schweift durchs Geklüft, dem tollen Stiere gleich. Nicht zustimmen kann ich dem weisen Seher, in Erwartung schweb' ich; warum sollt' ich mich wenden gegen Ödipus, den volksberühmten? Nur Zeus und Apollon sind der Einsicht voll, ein Mensch ist der Seher wie die andern. Weise und hold der Stadt ward erfunden Ödipus, darum zeihe nicht ich ihn des Frevels."

Zweite Szene V. 512—863. Die sehr lange Szene ist

durch eine kurze Geſangspartie bei durchgehendem Dialog (V. 650—696) in zwei Hälften geteilt. Perſonen: Kreon, dann Ödipus, ſpäter Jokaſte. (Kreons Auftreten iſt motiviert durch ſeine Entrüſtung über die Anſchuldigung des Königs, das Jokaſtes durch den Streit, deſſen Stimmen bis in das Frauengemach des Palaſtes dringen.)

Kreon: „Iſt es wahr, daß Ödipus mich beſchuldigt, den Seher zu lügenhaften Anklagen angeſtiftet zu haben?“ Ödipus tritt aus dem Palaſt. „Du biſt mein Mörder, du biſt der Räuber meines Throns!“ Dialog, während deſſen die zu ſinnloſem Zorn entfeſſelte Leidenſchaft des Königs mit der beſonnenen Ruhe Kreons kontraſtiert; dazwiſchen fruchtloſe Beruhigungsverſuche des Chors. Kreon ſoll ſterben. Jokaſte tritt hoheitsvoll zwiſchen beide. Ihre Mahnung und das in lyriſcher Form ſich ergießende und gegen die Zweifel an ſeiner Treue Proteſt erhebende Flehen des Chors bewirken, daß Ödipus Kreon freigibt.

Jokaſte will den Grund des Zwiſtes erfahren. König: „Kreon hat den Seher angeſtiftet, mich für den Mörder des Laios zu erklären.“ Jokaſte (in den Reſt der Szene iſt ein großer Teil der Expoſition eingeflochten) ſucht Ödipus zu beruhigen: auf Orakel iſt nichts zu geben, das beweiſt das Schickſal des Laios. Doch ſie erreicht das Gegenteil; dem König ſteigt Angſt auf bei dem Wort: Räuber erſchlugen Laios im Dreiweg. Steigende Angſt während des weiteren Geſprächs, da alle Indizien ſtimmen (Jokaſte weiß noch nichts von dem Erlebnis des Königs, deshalb bleibt ſie unbefangen): der Ort, die Zeit, das Ausſehen des Erſchlagenen, die Zahl der Begleiter. Darauf Bericht des Königs über ſeine Vorgeſchichte, welche er niemand bisher erzählt hat. Verlangen, jenen Überlebenden kommen zu laſſen. Letzte Hoffnung in dem Widerſpruch zwiſchen der Erzählung von mehreren Räubern und ihm, dem einzelnen. Jokaſte: „Das Orakel aber war doch falſch, denn Laios' Sohn kam vor ſeinem Vater um. Kümmern wir uns nicht um Seherworte.“ Jetzt nach dem Diener geſchickt. — Beide ab.

Zweites Standlied V. 864—910. Der Inhalt des Liedes ſteht durch die frivole Anſchauung Jokaſtes in Beziehung zur

Handlung. „Möchte ich rein ſein in Wort und Werk, achtend die ew'gen Geſetze, in denen die Gottheit webt. Frevelſinn zeugt den Tyrannen. Wer Frevelpfade wandelt, der Dike trotzend und verachtend der Götter Stätten, den greife vernichtend das Geſchick, wenn er vermeſſen Heiliges antaſtet. Wenn frevles Tun in Ehren ſteht, was ſoll ich tanzen? Klar muß dies alles ſich fügen den Sterblichen, Zeus, Allherrſcher, denn als verklungen geben aus die Sterblichen Apollons Zukunftsworte; dahin iſt, was göttlich."

Dritte Szene V. 911—1085. Perſonen: Jokaſte mit Dienerinnen (ſ. V. 945), welche Kränze zum Schmücken des Apollonbildes und eine Weihrauchſchale tragen. Dann Bote aus Korinth von der Seite der Fremde auftretend, darauf Ödipus. Jokaſte bleibt auf der Bühne, bis ſie V. 1072 zum Tode fortſtürmt.

Jokaſte betend: „Ödipus verzehrt ſich drinnen in Angſt und Furcht. Apollon, ich flehe, wirke uns eine glückliche Löſung, daß er ledig werde der Sorge." Der Bote bringt die Nachricht vom Tode des Polybos. Ödipus geholt. Jokaſte triumphiert. Ödipus' Glaube kommt ins Wanken; trotzdem keine volle Beruhigung. Die Mutter lebt, und die gräßliche Prophezeiung! Bote: „Von dieſer Angſt kann ich dich befreien: du biſt nicht Polybos' Sohn, ich fand dich in den Schluchten des Kithairon, die Knöchel von Stacheln durchbohrt, empfing dich von einem Diener des Laios." Ödipus zu Jokaſte: „Iſt es derſelbe, nach dem wir ſandten?" Jokaſte (in ſich verſunken): „Kümmere dich nicht drum." Dann immer dringender bittend, je mehr Ödipus darauf beſteht, den Diener holen zu laſſen. Jokaſte ſtürzt in den Palaſt. Ödipus: „Mit Stolz nenn' ich mich einen Sohn der Tyche."

Drittes Standlied (V. 1086—1107), ſehr kurz, eine Strophe und Gegenſtrophe. Ödipus, in Erwartung des Dieners, und Bote aus Korinth bleiben auf der Bühne. „Kithairon, am Vollmondsfeſt werd' ich dich preiſen und feiern im Reigen als Ödipus' Heimat. Welche der Nymphen ewiger Jugend gebar dich, dem Pan, dem Lyaios, dem Hermes, dem Bakchos?"

Vierte Szene V. 1110—1185. Perſonen: Ödipus und Bote, dann Diener, ängſtlich, mit niedergeſchlagenen Augen.

Ödipus: „Täuſche ich mich nicht, ſo iſt dies der Diener, nach dem wir ſo lange ſuchen.“ Chor: „Das war ein treuer Hirt des Laios.“ Geſpräch zwiſchen Ödipus, Boten und Diener. Dieſer gibt zögernd und voller Angſt Beſcheid, muß ſchließlich durch Androhung der Folter zum Sprechen gezwungen werden. „Ich kenne den Korinther, übergab ihm ein Kind.“ Bote: „Dieſer iſt es, der König!“ (Jetzt weiß der Diener, daß Ödipus auch der Gatte ſeiner Mutter iſt, während er ihn vorher nur als Mörder des Laios kannte.) Ödipus: „Weſſen Kind war es?“ „Des Laios.“ „Von wem empfingſt du's?“ „Von Jokaſte.“ „Zu welchem Zwecke?“ „Es zu töten. Ich gab es jenem, weil mich's jammerte.“ Ödipus: „Wehe, alles hat ſich erfüllt!“ Stürzt fort. Bote und Diener ab.

Viertes Standlied V. 1186—1223. „Wehe, ihr Sterblichen! Ach, wie gleicht euer Leben dem hohlen Nichts! Dein Verhängnis, Ödipus, zeigt mir warnend, nichts von allem, was ſterblich heißt, ſelig zu preiſen. Welcher mit Meiſterwurf treffend des Glückes Überfülle errang, der herrlichen Kadmosſtadt machtvoller Gebieter, wer iſt unſeliger zu ſchauen? Aufgedeckt hat die allſehende Zeit ungeheuren Frevel. Ärmſter Labdakidenſproß, hätt' ich dich nie geſehen!“

Schlußſzene V. 1223—1530 in drei Auftritten.

Erſter Auftritt V. 1223—1296. Schlußbote aus dem Palaſt. „Grauſiges iſt geſchehen in dem Hauſe, das des Iſter und Phaſis Fluten nicht reinſpülen können. Jokaſte iſt tot, tot durch eigene Hand. Verzweifelnd raufte ſie das Haar, verriegelte die Tür des Schlafgemaches und ſchrie hinaus das Gräßliche, was hier ſich vollzogen. Und brüllend ſtürmte Ödipus herein, rief nach einem Schwert, und die Tür einſtoßend drang er in das Gemach, wo wir erhängt ſein Weib erblickten. Er ließ ſie nieder, und die Spangen ergreifend bohrte er ſich die Augen aus, daß ſie fürder nicht ſähen den Greuel, den er angerichtet. Grauſen, Heulen, Tod, Schande drinnen. Jetzt aber ſchreit er, die Tür zu öffnen; er will ſich zeigen.“ Bote ab.

Zweiter Auftritt V. 1297—1415. Geſangpartie mit ausklingendem Monolog des Ödipus. Er tritt aus dem Palaſt,

von Dienern geführt, mit leeren Augenhöhlen, das Antlitz blutüberſtrömt.

Klagelied des Geblendeten, von mitfühlenden Worten des Chors begleitet. „Ach des Dunkels, der Qualen!“ „Wie konnteſt du dich blenden?“ „Apollon war's, der dieſe meine Leiden vollendet, doch ich ſchlug meine Augen mit Blindheit. Denn was durft' ich noch ſchauen? Hinweg von hier! Verflucht, der mein Leben erhielt! Gibt es ein Los, noch unſeliger als unſelig, dann ward es des Ödipus!“ Er läßt ſein Schickſal noch einmal an ſich vorüberziehen und bittet, ihn aus dem Lande zu ſtoßen.

Dritter Auftritt V. 1416—1530. Ödipus; Kreon als neuer König.

Ödipus reuevoll, weil er Kreon gekränkt, wiederholt die Bitte, ihn zu vertreiben. Kreon: „Ich erwarte neue Weiſung vom Gotte, zu dem ich geſchickt.“ Ödipus legt ihm die Sorge für Jokaſtes Leiche ans Herz, bittet, ihn im Kithairon wohnen zu laſſen, und fleht, ſeine unmündigen Töchter noch einmal berühren zu dürfen. Kreon winkt einem Diener: Antigone und Ismene, noch Kinder, kommen ſchluchzend. Ödipus berührt ſie und beweint ihr Los, bittet Kreon, ſich ihrer anzunehmen. Auf Kreons Drängen trennt er ſich von den Kindern und geht ins Haus. Alle ab.

Die Linie der Handlung.

Expoſition. Die Not, welche die Peſt, eine Schickung der Götter, über das Land gebracht hat. Das Orakel Apollons, den Mörder des Laios aufzuſpüren und zu beſeitigen, ſetzt die Handlung in Bewegung. . . . . V. 1—150.

Steigende Handlung in zwei Stufen. . . V. 216—677.

Erſte Stufe. Die Weigerung des Sehers, den Mörder zu nennen, weckt den Zorn des Königs und reißt ihn zu ungerechten Beſchuldigungen gegen Teireſias und Kreon hin. Die Folge iſt die Enthüllung des Sehers, daß Ödipus ſelbſt der Täter, und die Hinweiſung auf das nahende Verhängnis. V. 216—462.

Zweite Stufe. Die Verteidigung Kreons ſteigert den Zorn des Königs zu blinder Leidenſchaftlichkeit. . . V. 512—677.

Höhepunkt: das Gespräch mit Jokaste. Die Spitze liegt in der Erzählung der Königin, welche Ödipus beruhigen soll. In ihr bewirkt Vers 716, das tragische Moment, den Umschlag in der Stimmung des Königs und versetzt ihn in Besorgnis und Angst, welche stetig wächst. Die Hoffnung, daß er nicht der Mörder des Laios ist, hängt nur noch an einer vagen Aussage. . . . . V. 697—863.

Fallende Handlung in zwei Stufen. . . V. 911—1185.

Erste Stufe. Scheinbare Befreiung von der Angst um die Erfüllung der ihm selbst gewordenen Orakel durch die Meldung des Boten, weswegen die endgültige Ermittelung des Mordes zunächst unterbleibt. Aber die weiteren Enthüllungen des Boten bewirken die Erkennung für Jokaste und versetzen Ödipus in fieberhafte Aufregung, da sie ihm die Hoffnung erwecken, seine Herkunft zu ermitteln. Dadurch lenken sie seinen Blick desto weiter ab, je klarer der Zuschauer das Verhängnis kommen sieht. . . . . V. 911—1086.

Zweite Stufe. Das mit Gewalt erzwungene Zeugnis des Dieners führt die Erkennung für Ödipus herbei. V. 1110—1185,

und damit die

Katastrophe. . . . . V. 1223—1523.

Sie ist dreiteilig:

1. Bericht des Schlußboten über den Tod Jokastes und die Selbstblendung des Königs. . . . . V. 1223—1296.
2. Klage } des Ödipus. . . . . V. 1307—1415.
3. Abschied } des Ödipus. . . . . V. 1419—1523.

Da die Epen des thebanischen Sagenkreises und der Ödipus des Äschylus verloren sind, so können wir uns allerdings nicht bis in die letzte Einzelheit Klarheit darüber verschaffen, was an Handlung und Motiven der Tragödie ausschließliches Eigentum des Sophokles ist; aber wir sind doch in den Stand gesetzt, mit besonnener Benutzung der von der Forschung gewonnenen Resultate festzustellen, daß der Dichter mit voller Freiheit verfahren ist, um auf der Grundlage des feststehenden Mythos die Idee zu anschaulicher Gestaltung zu bringen, welche ihm das Sinnen über den düstern Stoff gebar.

Bei den Vorgängern des Sophokles bleibt Ödipus König. „Als grauſes Beiſpiel eines herben Schickſals, das ihm die Sünden der Väter angeerbt, tritt Ödipus uns von Anfang an entgegen: die verderblichen Pläne der Götter legen ihm ſchwere Leiden auf. Seine wider Willen begangenen Verbrechen machen ihn des Thrones nicht unwürdig und entziehen ihm nichts von perſönlicher Ehre, ſie ſteigern vielmehr die ſcheue Ehrfurcht der Menſchen vor dem vom Unglück Getroffenen.“ Was Schneidewin hier vom Epos ſagt, das gilt auch für den Ödipus des Äſchylus. Daraus folgt aber, daß Apollon dort nicht geboten haben kann, den Mörder des Laios als ein Miasma des Landes unſchädlich zu machen, denn ſonſt würde er nicht auf dem Throne bleiben können. Daraus ergibt ſich weiter, daß auch der Anlaß, jenes Gebot des Gottes einzuholen, nicht vorhanden geweſen ſein kann. Alſo iſt auch die Erdichtung von Mißwachs und großem Sterben Eigentum des Sophokles. Nur auf Grund der Einholung des Orakels ferner kommt Ödipus auf den Gedanken, daß Kreon ihm den Thron rauben will; daher iſt die erſte Kreonſzene ebenſo neu wie die zweite, die ja nur dadurch möglich wird, daß Kreon zur Regierung gelangt. Wenn ſchließlich der Seher geholt wird, um den vom Gott Bezeichneten zu nennen, ſo dürfen wir auch die Teireſiasſzene nach Anlaß und Charakter dem Dichter zuſchreiben, obwohl Teireſias ſicher im Epos und bei Äſchylus einen Anteil an der Entdeckung gehabt hat.

Allein es ergibt ſich noch Wichtigeres. Das Epos und Äſchylus kennen nur jenes erſte Orakel an Laios, Sophokles dagegen drei: das Laiosorakel, ein zweites, welches der junge Ödipus erhält, und dasjenige, welches die Vertreibung des Mörders fordert. Der Dichter hat alſo mit bewußter Abſicht die Einwirkung des Gottes im Mythos außerordentlich vertieft, und dies entſpricht völlig ſeinem frommen Sinn und ſeiner Ehrfurcht vor Apollon und dem in Orakeln ſich offenbarenden Götterwillen. Ferner erzählt die Ödipodie in epiſcher Breite und die Thebais wenigſtens einleitungsweiſe den ganzen Mythos, auch Äſchylus muß, wie wir ſahen, nach der Entdeckung noch einen Teil des weiteren Verlaufs der Fabel dargeſtellt haben. Sophokles dagegen macht zum alleinigen Gegenſtand der Handlung die Anagnoriſis, die Aufdeckung

der Greuel, in denen der Held unwiſſentlich lebt. Endlich erwähnt er den Familienfluch, welcher die Äſchyleiſche Trilogie zuſammenhält und die ſonſt bei ihm wie bei Euripides und allen ſpäteren Dichtern das charakteriſtiſche Moment der Labdakidenſage iſt, mit keinem Worte. Das kann nur mit Bewußtſein und Abſicht geſchehen ſein, denn unſer Stück bot Anlaß in Fülle, ihn hervorzuheben.

Wir werden den Grund erkennen, wenn wir an die Beantwortung der Frage gehen: was will der Dichter mit ſeiner Tragödie? Dieſes Mal zunächſt mehr, als einen Mythos dramatiſieren.

Es ſteht in den Sternen geſchrieben, daß einem Menſchen ein Schickſal beſtimmt iſt, ſo fürchterlich, daß die Phantaſie es ſich nicht grauſiger ausmalen kann. Warum dieſes Schickſal über ihn hereinbrechen ſoll, danach fragt der Dichter nicht, danach ſollen die Zuhörer, danach ſollen auch wir, die ihn verſtehen wollen, nicht fragen. Es iſt ein überlieferter Mythos, in welchem ſich der Wille einer unerforſchlichen Macht offenbart, und ſo glaubt der Dichter daran. Die Menſchen, welche jenes Verhängnis treffen ſoll, ſind ſittlich Geſchöpfe wie alle andern, nur daß ſie auf den Höhen des Lebens wandeln. Kein Fluch belaſtet ſie, ja, der Held, den das Schickſal vor allem zermalmen wird, iſt ein herrlicher, guter Menſch. Und doch liegt das Verhängnis auf ihm ſchon vor ſeiner Geburt. Die Eltern tun alles, um dem Furchtbaren zu entgehen. Umſonſt! Alles, was geſchieht, dient dazu, das Schickſal zu erfüllen. Mit erſchütternder Macht entrollt ſich hier ein Schauſpiel, welches die alte und doch ſo oft vergeſſene Wahrheit predigt, daß der Menſch, auch der höchſtgeſtellte, ohnmächtig iſt gegen den Willen der Gottheit. Das lehrt dieſe Geſchichte mit erbarmungsloſer Klarheit, mit ſchneidender Ironie, das iſt die Idee, welche der Dichter darſtellen will. Und daß ſolches Los den Beſten, den Unſchuldigſten treffen kann, (man vergleiche zur Schuldfrage die Charakteriſtik des Helden), das erhöht gerade die Wirkung. Wir werden völlig niedergeſchmettert, und dies eben will der Dichter erreichen. Darum hat er den Helden und ſein Geſchlecht in dieſem Stücke auch von dem Fluch, d. h. von der fortwirkenden und Böſes zeugenden Erbſünde befreit. Die myſtiſche Deutung des Ödipusmythos, welche Nietzſche (Werke I S. 67) in

ſeiner „Geburt der Tragödie“ gibt, bekenne ich als verachteter Philologe nicht zu verſtehen; ich hoffe, mein Schickſal teilen auch andere Nietzſcheleſer, welche Welt und Menſchen unter natürlichen Vorausſetzungen zu begreifen ſuchen.

Um den Grundgedanken der Tragödie in ſchärfſter Ausprägung zu formen, zeigt uns Sophokles an dem Beiſpiel des Ödipus, daß auch der Klügſte vor der Gottheit nur ein blöder Tor iſt. „Die Blindheit des Menſchen, der ſich am weiteſten vom Verderben wähnt, wo es ihm am nächſten ſteht, und die eben dadurch ſein Verhängnis noch härter und unerträglicher macht“, das iſt zwar nicht, wie Otfried Müller meint, das eigentliche Thema, aber doch ein weſentlicher und durchgehender Zug des Stückes. Dieſe Blindheit des Menſchen, der da im Finſtern tappt, wo er zu ſehen meint, bringt der Dichter zum erſchütterndſten Ausdruck durch tragiſche Ironie. Was unter dieſem Begriff zu verſtehen iſt, hat E. Bruhn in ſeiner Neubearbeitung der Schneidewin-Nauckſchen Ausgabe des König Ödipus S. 28 ff. muſterhaft erläutert.

Jede Ironie beruht auf einem Widerſpruch. Dieſer kann zum Ausdruck kommen zwiſchen einem Urteil des Sprechers und der Wirklichkeit der Tatſache, auf die ſich das Urteil bezieht, oder zwiſchen einem erſtrebten Ziel und dem wirklichen Erfolg. Iſt der Widerſpruch dem Redenden bewußt, will er alſo mit Abſicht einen Widerſpruch zwiſchen ſeinen Worten und der Wirklichkeit hervorrufen — welcher dann von dem Angeredeten verſtanden wird — ſo iſt dies ſubjektive Ironie. Der Sprecher betrachtet ſich dann als Herrn der Situation und iſt es auch meiſtens. Dieſe Ironie iſt die weitaus häufigſte. Kommt ihm dagegen der Widerſpruch zwiſchen Worten und Tatſachen nicht zum Bewußtſein, ſo ergibt ſich eine objektive Ironie. Sind die Tatſachen für den Sprecher mit verhängnisvollen Wirkungen verbunden, ſo iſt die Ironie tragiſch. Am wirkungsvollſten wird die objektiv-tragiſche Ironie, wenn ſie ſich mit der ſubjektiven verbindet. Das beſte Beiſpiel bieten die Worte des Helden V. 397: Ich, der nichts wiſſende Ödipus, erlöſte das Land — durch meinen Scharfſinn, mein Wiſſen — von der Plage der Sphinx. Das iſt zunächſt ſubjektive Ironie, der bewußte Gegenſatz zwiſchen Wort und

Wirklichkeit. Denn er meint in Wahrheit (und weiß, daß es auch Teireſias, zu dem er ſpricht, ſo auffaſſen muß), daß er wirklich viel, um nicht zu ſagen alles weiß. Gleichzeitig iſt es aber objektive Ironie, ein dem Sprecher unbewußter Gegenſatz zwiſchen ſeiner Meinung als eines viel oder alles Wiſſenden zu der Wirklichkeit der Dinge, denn in der Tat weiß er von der für ihn verhängnisvollen Lage nichts. Und indem der Hörer in den wahren Zuſammenhang eingeweiht iſt und ihm der Widerſpruch ſofort klar wird, er aber zugleich den Unglücklichen ſich noch erhaben dünken ſieht über ſeinen Gegner, erreicht der Dichter eine Wirkung, wie ſie packender nicht gedacht werden kann.

Dieſe kumulierte Ironie wiederholt ſich nicht wieder, doch die tragiſche erfüllt das ganze Stück. So tritt der Gegenſatz zwiſchen den Worten des Helden und der Wirklichkeit ſchneidend zutage, wenn er V. 60 ſagt:

„Ihr kranket alle; doch ſo ſchwer ihr leiden mögt,
Ach, keiner von euch allen kranket gleich als ich.“

Der Ärmſte, er weiß nicht, wie krank er iſt. Denn der Schmerz, welcher ihn über die Not der Stadt erfüllt und den er mit dem Krankſein meint, was bedeutet er gegen die Krankheit, von der er nichts ahnt! Dann V. 93:

„— um dieſe trag' ich Leid
Viel ſchwerer als um meine eigne Seele noch.“

Wenn er wüßte, wie es um ihn ſteht! — S. 219 f.:

„Und ſolches muß ich ſagen, der ich ferne ſteh'
Der Mär und dem Geſchehnen!“

Und niemand auf der Welt ſteht ihm näher. V. 264 will er für Laios kämpfen wie für ſeinen Vater. Der Unglückliche, wenn er ahnte, daß der Vergleich Tatſache iſt!

Der tragiſch-ironiſche Gegenſatz zwiſchen Wunſch und Wirklichkeit ferner beherrſcht alle hervorragenden Momente der Handlung. Die Eltern wollen jede Möglichkeit beſeitigen, daß das Orakel an Laios in Erfüllung gehen kann, und gerade dadurch, daß ſie das Kind ausſetzen und ſich ihm entfremden, ſchaffen ſie die Möglichkeit des Mordes. Nachdem der Jüngling Ödipus ſein Orakel empfangen, will er deſſen Erfüllung verhindern, und eben dieſes Verlangen treibt ihn ſeinem Schickſal in die Arme. Mit heißem

Bemühen ſetzt er alles daran, der Weiſung des Gottes zu entſprechen und den Mörder des Laios zu entdecken. So ſtreitet er, wie er es ausſpricht und meint, für den Gott, für die Manen des Erſchlagenen, für die Stadt und für ſich ſelbſt als Nachfolger des Königs Laios. Wenn er ſagt „für ſich ſelbſt", ſo will der Dichter dem Helden kein ſelbſtſüchtiges Motiv eingeben, ſondern läßt auch hier die Ironie des Schickſals aus ihm ſprechen. Und in dieſer Ironie muß er den ſchrecklichſten Fluch gegen ſich ſelbſt ſchleudern — er wird es zu ſpät ſchaudernd gewahr. Sein leidenſchaftliches Verlangen nach der Entdeckung des Mörders treibt ihn zur Beleidigung des Sehers und öffnet dieſem den Mund; Jokaſte will ihn beruhigen und muß ihn durch ihren Zuſpruch in ahnungsvolle Angſt verſetzen. Apollon erhört ſcheinbar die Bitte Jokaſtes, und mit dem Bringer erlöſender Nachricht zieht das Verhängnis herauf. Die Enthüllungen des Boten lenken auf das natürlichſte die Gedanken des Helden weit ab vom Ziele und gaukeln ihm die Erfüllung eines Herzenswunſches vor: dieſer Wunſch erfüllt ſich allerdings alsbald, aber damit erhellt das blendende Licht eines herniederzuckenden Blitzes die Finſternis um den im Dunkel Wandelnden, und der Strahl trifft ihn zerſchmetternd.

Die Klarheit des Aufbaus ergibt ſich ſchon aus dem oben ſkizzierten Gefüge der Szenen. Es iſt, als ob ſich dem Künſtler alles mühelos zuſammenſchließe zu einem Wunderwerk, wie es ihm nicht wieder gelungen iſt. Mit innerer Notwendigkeit folgt eines aus dem andern. Das prachtvolle Eröffnungsbild — Gruppe flehender Kinder und ehrwürdiger Prieſter vor dem König, welcher daſteht in der Blüte männlicher Kraft, ein ſtolzer Herrſcher auf vielumneidetem Throne — iſt motiviert durch die Not der Stadt. Der Hörer fühlt die unheilſchwangere, drückende Schwüle, welche vor dem Ausbruch eines ſchweren Wetters auf der Kreatur laſtet. Da kommt das Orakel. Es bringt mit einem Schlage alles in lebendige Bewegung. Wie ein Pfeil von der Sehne geſchnellt fliegt die Handlung unaufhaltſam auf ihr Ziel. Schon ihr Beginn verſetzt den Hörer in aufgeregte Erwartung, ihr Fortgang ſpannt alle Fibern, mit ſtockendem Atem und klopfendem Herzen folgen wir ihrem Verlaufe bis zur Kataſtrophe.

Aus dem Charakter des Helden, soweit er schon im Prolog hervortritt, ergibt sich, daß er den Mörder mit Einsetzung seiner ganzen Kraft suchen wird. Darum werden sofort die Greise der Stadt vorgefordert, darum wird der Seher mit Ungeduld erwartet, der am ehesten wissend ist. In dieser Szene erfolgt der erste Zusammenstoß mit logischer Notwendigkeit: die Weigerung des Sehers schlägt die Flamme der Leidenschaft aus der Brust des Königs heraus, der Ausbruch des Königs ruft die unheimlichen Enthüllungen des Teiresias hervor. Diese erwecken bei der Kombinationsgabe des Königs den Verdacht gegen Kreon und ergeben die zweite Szene, denn natürlich wird der grundlos Angeschuldigte erscheinen, um sich zu rechtfertigen. Der Wortwechsel beider Männer motiviert das Auftreten Jokastes. Ihre Frage nach der Ursache des Streites hat zur notwendigen Folge, daß der König sein Weib, die Vertraute seines Herzens und seiner Sorgen, aufklärt, woraus wieder der Beruhigungsversuch Jokastes entspringt, dessen entgegengesetzte Wirkung mit ihrem Gefolge aufregendster Expositionsenthüllungen diese Szene so unheimlich und groß macht. Was ist darauf natürlicher als die Bitte der ratlosen Jokaste an Apollon, ihren Gemahl aus der Angst zu erlösen, da kein Mensch es vermag? Der Gott nickt ironisch Gewährung, denn der Korinthische Bote schüttelt während des Gebetes schon den Staub der Reise von seinen Füßen. — An dieser Stelle des Stückes könnte man noch am ehesten versucht sein, dem Dichter Willkür in der Entwicklung der Szenenführung vorzuwerfen. Denn welche Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit liegt vor, daß der für den Fortschritt der Handlung gebrauchte Mann gerade jetzt kommt? — Doch das Eintreffen von Glücks- und Unglücksposten im erforderlichen Augenblick gehört zu den notwendigen Freiheiten, welche man jedem Dichter einräumen muß; es ist aber auch sehr wohl begründet durch eine Erfahrung, welche das Leben so oft zeigt. Glück wie Unglück, namentlich dieses, kommt selten allein, und ist ein Unheil zum Ausbruch reif, dann trifft wie durch die Hand des Schicksals gelenkt alles zusammen, um den aufgehäuften Stoff zur Explosion zu bringen. So nehmen wir auch hier keinen Anstoß daran, wenn der Dichter den greisen Polybos hat sterben lassen, wenn die Todesnachricht gerade in dem Augenblicke kommt, wo der Dichter sie braucht, und wenn sogar

in einer Komplikation des Zufalls der Mann Träger der Botſchaft iſt, welcher allein die Erkennung mit bewirken kann. Aus dieſer erſten Peripetieſzene entwickelt ſich logiſch die zweite, und mit welcher Notwendigkeit, das fühlt jeder an der fieberhaften Spannung, in die unſere Seele gerade während dieſes Abſturzes der Handlung immer wieder verſetzt wird, ſelbſt wenn wir das Stück zum hundertſtenmal leſen. Um die Kataſtrophe ſchließlich braucht der Dichter nicht zu ſorgen. Sie iſt die Konſequenz der meiſterhaft angelegten und genial durchgeführten Handlung und wird trotz alles Gräßlichen und Schauerlichen doch faſt als Erlöſung empfunden, wie wenn ein Geſchwür, welches das Innere eines Körpers zerfreſſen und vereitert hat, endlich aufbricht und durch die Entladung den gemarterten Organismus erleichtert und von ſeinen Qualen befreit.

Mit dieſer unerbittlichen Logik und Konſequenz der Szenenführung verbindet ſich die kunſtvollſte und doch wie von ſelbſt ſich ergebende Behandlung der Expoſition, welche mit der eigentlichen Handlung zu einem unauflöslichen Ganzen verſchmolzen iſt. Ihr Agens wieder ſind die Orakel. Während die Vorgänger des Dichters nur das Laiosorakel kennen, ſteigert Sophokles, wie ſchon früher ausgeführt wurde, die Einwirkung des Gottes, indem er jenem noch zwei andere hinzufügt. Alle drei Orakel haben den Helden der Tragödie zum Mittelpunkt, wenn auch das erſte, das Laiosorakel, ſeine Spitze zunächſt gegen den Vater kehrt. Das zweite kündet Ödipus ſelbſt ſein Geſchick, das dritte meint ihn als Mörder und als Urſache der Peſt und bringt den Stein ins Rollen. — Schon längſt haben ſich die Orakel erfüllt, ſchon längſt iſt Ödipus ein verlorner Mann, ehe er noch die Bühne betritt. Doch er iſt ahnungslos; nur die heimliche Sorge um den ihm erteilten Spruch nagt an ſeinem Herzen. Aufgabe des Dichters iſt es, das Bewußtſein der Erfüllung aller drei Orakel mit einem Schlage im Kopf des Helden aufblitzen zu laſſen. Dieſe iſt mit der Anagnoriſis am Schluſſe der Peripetie gelöſt. Mit der Erkenntnis der Erfüllung des dritten Orakels iſt die des erſten identiſch. Der Dichter hat alſo nur dafür zu ſorgen, daß die Erkenntnis, Orakel zwei und drei ſind erfüllt, an einem Punkte zuſammentrifft, welcher dann wieder die Anagnoriſis ſein muß.

Daß dies aber von ſelbſt geſchieht, bewirkt die Führung der Handlung. Das dritte Orakel ſetzt ſie in Bewegung: die Aufſpürung des Mordes nimmt der Held ſelbſt in die Hand. Sie füllt die erſte Hälfte des Dramas und iſt auf dem Höhepunkt ſo weit vorgeſchritten, daß den Helden die grauenhafte Ahnung erfüllt, er ſelbſt ſei der Mörder, und daß er ſich, um das Gegenteil hoffen zu können, nur noch an einen Strohhalm klammert. Dann kümmert ſich der Dichter ſcheinbar nicht weiter um die endgültige Aufhellung. Er geht an die weitere Aufgabe, dem Helden die Erfüllung des zweiten Orakels zum Bewußtſein zu bringen, welches der Zuſchauer ſoeben aus Ödipus' Munde gehört hat. Doch hat der Dichter bereits vorgebaut, es mit der erſten Hälfte der Handlung organiſch zu verknüpfen. Denn ſchon hier läßt er uns erkennen, daß den Helden die Sorge um ſeine Eltern quält. V. 435 f. ſagt Teireſias zu ihm:

„So bin ich denn, wie du vermeinſt, ein Tor, doch war
Ein Weiſer ich den Eltern, die dich zeugeten."

Sobald das Wort Eltern fällt, fragt Ödipus erregt und geſpannt:

„Welchen? So bleib doch! Welcher Mann hat mich gezeugt?"

Dies iſt gewiſſermaßen das andeutende Vormotiv für das zweite Orakel, deſſen Erfüllung Ödipus im Verlaufe der Peripetie Schritt für Schritt näher gebracht wird, bis an ihrem Schluß der Blitz der Erkenntnis in ſeine Seele ſchlägt. Mit dieſem Augenblick iſt auch der Mörder des Laios entdeckt. So mündet das erſte Orakel in das dritte, und dieſes in das zweite; die Kette, welche ſich Glied für Glied um den Unglücklichen legte, iſt geſchloſſen.

Die wunderbare Kunſt, welche der Dichter in der Entwicklung von Expoſition und Handlung offenbart, zeigt ſich auch in der Einheit und Geſchloſſenheit des Dramas. Dieſe erreicht er dadurch, daß der Held in einem Grade, wie vielleicht in keinem Stücke der geſamten dramatiſchen Literatur, den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Jeder Moment der Handlung bezieht ſich unmittelbar auf ihn, er iſt, obgleich paſſiver Held, allein der Spieler; der Reihe nach treten ſämtliche Perſonen als Gegenſpieler an ihn heran; ſeine Seele ſpiegelt den Verlauf der Handlung wider. Mit deren wechſelnden Phaſen löſen ſich Liebe, Sorge, Zorn, aufflammende Leidenſchaft, Entrüſtung, Angſt, Hoffnung, Verzweiflung

ab und reißen den Hörer mit sich, bis der Schluß zu wehmutvoller Ergebung in den Willen der Gottheit ausklingt.

Der unnachahmliche Reiz der Sophokleischen Diktion, die attische Anmut und die klassische Vollendung der Verse verfehlen ja in keinem Drama ihre Wirkung auf Hörer und Leser; unsere Tragödie weist neben jenen durchgehenden Vorzügen des Dichters stilistische Glanzstellen von gewaltiger Kraft und furchtbarer Realistik auf, wie sie Sophokles in den erhaltenen Stücken u. E. nicht wieder erreicht hat: so die Schlußworte des Teiresias und die ganze Schilderung der Katastrophe. Hier faßt er den Leser in der Tat wie ein Molosserhund, um mit dem attischen Komiker zu sprechen. In dieser tritt auch sachlich noch ein schauerlicher und dämonischer Zug hervor. Beide Gatten treibt es mit elementarer Gewalt an den Ort, wo die Unglücklichen den entsetzlichsten Greuel lange Jahre unwissentlich verübt haben: in das eheliche Gemach des Vaters und des Sohnes, zwischen denen die Mutter das blutschänderische Bindeglied bildet. Und hier müssen sie in Verzweiflung — sie können nicht anders —, das Weib die Strafe des Selbstmordes, der Mann die Strafe der Selbstblendung an sich vollziehen.

Von Mängeln, auch kleineren, mit denen selbst der größte Dichter der menschlichen Unvollkommenheit seinen Tribut zu zollen pflegt, entdeckt der prüfende Blick hier kaum eine Spur. Allerdings sagt v. Wilamowitz: „Wo er die Heimkehr des Dieners erzählt [V. 758], ist dem Sophokles ein Versehen passiert; er läßt ihn erst nach der Thronbesteigung des Ödipus heimkehren, der doch die Jokaste nicht bekommen konnte, ehe der Tod des Laios in Theben bekannt war.“ Das ist dann richtig, wenn Theben die Nachricht vom Tode des Laios durch den Mund des Dieners bekommen hat. Aber aus dem Berichte Kreons im Prolog geht dies nicht mit Notwendigkeit hervor. Es ist sehr wohl denkbar, daß der dem Kampfgetümmel entflohene Diener aus Furcht erst später nach Theben zurückgekehrt ist. Der Erschlagene mußte auf der vielbegangenen Straße — Dacier vergleicht sie der von Paris nach Versailles — bald gefunden werden, und so konnte die erste Nachricht auch durch andere nach Theben gelangen. Wohl aber wäre es bei Ödipus' Forschen nach dem Mörder das Nächstliegende

geweſen, ſofort nach dieſem einzigen Augenzeugen ſich weiter zu erkundigen. Dann hätte er ſogleich erfahren, daß er noch lebe, und hätte ihn vorfordern müſſen. In dieſem Falle aber wäre die Entdeckung für die Zwecke des Dichters zu früh erfolgt. Darum läßt er ihn nicht nach dem Diener fragen. Dies iſt die einzige kleine Schwäche, welche man anmerken könnte, wenn man nicht auch hier eine Abſicht des Dichters annehmen will (vgl. die Charakteriſtik); ſonſt ſtört nichts die innere Organik dieſes einzigen Kunſtwerks.

Antigone.

Am Schluſſe des Abſchnitts über die Labdakidenſage im Epos ſagten wir (S. 65): „Erſt einer menſchlichen, ſittlich vorgeſchrittenen Zeit blieb es vorbehalten, auch im Feinde den Menſchen zu ehren und ihm den Dienſt zu erweiſen, deſſen Erfüllung dem Griechen ſpäter eine heilige Pflicht wurde. Hier ſteigt das Problem der Antigonetragödie auf.“

Ob noch ſpäteſte epiſche Dichtung das Schickſal Antigones in irgend einer Form beſungen hat, iſt höchſt zweifelhaft,[1] wie wir denn bei unſerer Tragödie in der peinlichen Lage ſind, ſo gut wie nichts von der Vorgeſchichte der Heldin zu wiſſen. Nur von ihrer Schweſter Ismene überliefert der Elegiker Mimnermos aus Kolophon einen ſicher altertümlichen Zug. Sie liebte den Seher Theoklymenos (wahrſcheinlich vielmehr den Periklymenos, Sohn des Poſeidon, den Hauptverteidiger Thebens), und wurde, als ſie an einer Quelle vor der Stadt Waſſer ſchöpfte, von dem wilden Tydeus auf Geheiß Athenes erſchlagen; die Quelle erhielt dann von ihr den Namen. Das Waſſerholen und Scherzen vornehmer Mädchen patriarchaliſcher Zeit am Brunnen kennt ſchon die Bibel, kennt auch das helleniſche Epos.

Haimon ferner, den Sohn Kreons, und ſein Schickſal hat auch die Ödipodie in zwei geretteten Verſen überliefert. Danach

[1] „Die Fabel der Antigone — iſt in die Thebais ſowohl als in die Ödipodee, aus welcher ſie nach Böckhs Vermutung — von Apollodor geſchöpft wäre, nicht wohl einzufügen.“ Welcker, Ep. Zyklus II² S. 344.

tötete ihn, „den ſchönſten und liebreizendſten vor andern“, ſchon vor Ödipus' Ankunft in Theben die Sphinx, und in der Ilias (IV 394) iſt ein Haimonide Maion (ſo nennt auch Euripides in ſeiner verlorenen Antigone den Sohn Antigones und Haimons) der Führer des thebaniſchen Hinterhalts, welchen man Tydeus legt. Aus dieſen epiſchen Nachrichten geht mit Sicherheit hervor, daß dort von einem Liebesbund zwiſchen Haimon und Antigone nicht die Rede geweſen ſein kann: ob er die Erdichtung des Sophokles oder eines früheren iſt, können wir nicht entſcheiden. Alle Nachrichten über Antigone ſtammen erſt aus dem fünften Jahrhundert. So erzählt Jon, der Freund unſeres Dichters, im Epigonenkrieg habe Laodamas, Eteokles' Sohn, die Schweſtern als Verräterinnen, weil ſie mit Polyneikes' Sohn im Einverſtändnis waren, im Tempel der Hera verbrannt. Wieder läßt ſich auch hier nicht kontrollieren, ob dies neue oder epiſche Dichtung iſt.

In der literariſchen Überlieferung, welche auf uns gekommen iſt, treten die Schweſtern zum erſtenmal bei Äſchylus auf und zwar am Schluß der Sieben gegen Theben. Dieſer enthält das Problem unſeres Dramas. Ein Herold verkündet den Beſchluß der Stadtälteſten, Polyneikes als Vaterlandsfeind den Vögeln preiszugeben. Antigone weigert ſich, dem Befehl zu gehorchen; der Chor teilt ſich in zwei Hälften, deren eine Antigone folgend ſich zu Polyneikes' Beſtattung anſchickt, während die andere Eteokles begraben will. Damit ſchließt die Tragödie, und man kann ſich nicht wundern, daß ſchon längſt die ſchwerwiegendſten Bedenken gegen die Echtheit dieſes Schluſſes erhoben ſind.[1] Den äſthetiſchen Grund gegen die Originalität der Exodos wird auch der ungeübte Blick ſogleich herauserkennen. Die Sieben ſind das Schlußſtück der Labdakidentrilogie. Dies iſt unanfechtbar erhärtet durch die Didaskalie, welche in den vierziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts entdeckt wurde. Die Idee der Trilogie iſt das Fortwirken des Geſchlechtsfluches durch Generationen, ihren Abſchluß findet ſie mit dem Tode der Brüder. Da ſie kinderlos fallen, ſo iſt das Geſchlecht erloſchen.

Jener Schluß dagegen wirft ein ganz neues Problem auf, und

[1] Vgl. u. a. Bergk, Griech. Literaturgeſch. III 302 ff. und Corſſens oben zitierte Schrift.

dieſes kommt dann nicht einmal zur Entwicklung und Löſung. Das iſt aber völlig unerträglich. Weiter zwingen folgende Gründe, wie ſie Bergk und Corſſen eingehender darlegen, zur notwendigen Annahme einer Nachdichtung. Die Schweſtern, für welche während des ganzen Stückes kein Raum geweſen iſt, treten plötzlich am Schluß auf und ſtehen nach ihrem Erſcheinen, was ſonſt ganz unerhört iſt, lange Zeit ſtumm da, während der Chor ein langes Lied ſingt. Die Parteinahme ferner der einen Schweſter für Polyneikes, der andern für Eteokles, welcher ſich auch der Chor anſchließt, iſt durch nichts begründet. Dann ſind Wendungen und Gedanken aus Sophokles' Antigone und aus Euripides' Phoiniſſen verwertet, welche wohl dort, aber nicht hier paſſen (Corſſen S. 15). Schließlich, was uns als ausſchlaggebend erſcheint: in der Sage und bei den drei Meiſtern herrſcht der König, hier dagegen der Demos. Der Herold verkündet das Gebot des „Rats der Stadt" (V. 1006); „ſo beſchloß die Behörde der Kadmeer" (V. 1025); ebenſo in Antigones Erwiderung (V. 1026) und den weiteren Worten des Herolds (V. 1042, 1044, 1047) und des Chors (V. 1061, 1066, 1072). Dieſer Schluß iſt geſchrieben in einer Zeit, welche das Gefühl für die politiſchen Zuſtände der Heroenzeit verloren hatte und die ihrigen auf jene Epoche übertrug.

Bergk ließ das Drama mit V. 960 ſchließen: „Beide (Eteokles und Polyneikes) bezwang der Dämon, er iſt am Ende." Neuerdings iſt v. Wilamowitz (Sitzungsber. der Berl. Akad. der Wiſſ. 1903 S. 436 ff.) zu dem Reſultat gekommen, daß auch der folgende Wechſelgeſang der Schweſtern echt, aber natürlich nicht dieſen, ſondern dem ſchon vorher in Halbchören ſingenden Chor zuzuweiſen iſt. Der Nachdichter hat dann den größten Teil der Schlußſtrophen, unter deren Klängen die Toten hinausgetragen wurden, bei V. 1004 weggeſchnitten. Von da ab iſt alles unecht. Der Grund dieſer Nachdichtung iſt dann nicht in dem Streben nach einer Verlängerung des Stückes zu ſuchen, ſondern darin, daß ſeit Sophokles' Antigone die Geſtalt der Heldin ſo überwältigend war, daß das Publikum etwas Weſentliches vermißt hätte, wenn Antigone nicht beim Tode der Brüder aufgetreten wäre.

Wie iſt es nun denkbar, daß die echte Faſſung ſpurlos verloren gehen konnte? Die einfache Erklärung hat Wilamowitz ſchon

vor Jahren gegeben.[1] Um die Mitte des 4. Jahrhunderts ging der Aufführung neuer Stücke immer eine klassische Tragödie voraus, wie die Inschriften beweisen; speziell Äschylus' Andenken war schon früher durch ein Gesetz hochgehalten; kritisch gesicherte Texte aber bestanden noch nicht. Für die Zwecke einer solchen Aufführung nun hat ein Schauspieler oder Regisseur auch die Sieben bearbeitet. Dabei braucht man ihm gar nicht die Absicht einer bewußten literarischen Fälschung unterzuschieben. Das Original ist verloren gegangen, bei der Feststellung des Staatsexemplares unter Lykurgos diese Bearbeitung zugrunde gelegt, und so ist sie allein in die Bibliothek von Alexandrien und von da auf uns gekommen.

So scheidet denn jene Exodos als Faktor aus unserer Rechnung, und dann ist Sophokles der Dichter, dessen Kopf die Idee seines Stückes entsprang. Daraus ergibt sich, da Sage und Epos unseres Wissens den Stoff nicht behandelten, daß auch die Gestaltung der Handlung volles Eigentum des Dichters bleibt. v. Wilamowitz urteilt jetzt allerdings anders (Sitzungsber. S. 437 Anm. 1). „*Ἀντιγόνη, Ἀντιγένης* und ähnliche Namen bezeichnen, daß das so benannte Kind den Eltern ein Ersatz war." Also hier, „weil sie den Ihren Ersatz für verlorene Treue und Liebe war". — „Wie der Boden Thebens (Hermes 26, 231), so hat mich der Name dazu bekehrt, den Stoff des Sophokleischen Dramas für einen Nebensproß der Sage zu halten, thebanischen Ursprungs." Diesem Schluß aus dem bloßen Namen fehlt aber bei dem vollständigen Mangel an Tatsachen jede Beweiskraft.

Wie frei der Dichter mit den Voraussetzungen der Handlung schaltete, zeigt die Vorfabel, deren Tatsachen dem Hörer zum Teil außerdem nur angedeutet werden.

Die Vorfabel.

Als die Greuel ans Licht gekommen sind, mit denen sich Ödipus und Jokaste unwissentlich befleckt haben, tötet sich nicht nur Jokaste, sondern auch Ödipus, nachdem er sich vorher geblendet hat. Antigone, welche zur Zeit der Katastrophe bereits erwachsen ist, badet und schmückt die Leichen ihrer Eltern und ehrt sie mit Totenspenden. Die Brüder treten gemeinsam die Regierung an,

[1] Exkurse zu Euripides' Herakliden, Hermes Bd. 17 S. 353 ff.

doch bricht bald ein Streit aus. Polyneikes wird vertrieben, Eteokles führt das Zepter allein. Polyneikes geht nach Argos, vermählt sich mit der Tochter Adrasts und führt das Heer der weißbeschildeten Argeier gegen seine Vaterstadt. Der Verlauf des Kampfes läßt sich nach der Aufeinanderfolge seiner Hauptmomente nur vermutungsweise feststellen. Die sieben Führer verteilen sich und ihre Heerhaufen gegen die sieben Tore und unternehmen gleichzeitig einen furchtbaren Sturm. Doch er wird abgeschlagen; seinen Höhepunkt bezeichnet der Fall des Riesen Kapaneus, den Zeus' Blitz von der Zinne herabschmettert. Die feindlichen Brüder fallen gegeneinander im Wechselmord. Kreon wird als nächster Anverwandter König. Noch aber bedroht schwere Gefahr die Stadt: das Argeierheer lagert noch vor ihren Mauern. Aber Teiresias weiß, wodurch sie abgewendet werden kann. Er verkündet dem neuen König, daß die Götter Theben retten, wenn er seinen ältesten Sohn Megareus opfert. [Im Epos, welches diesen Zug in anderem Zusammenhang ebenfalls hat, heißt er Menoikeus nach seinem Großvater, ebenso bei Euripides, dessen Phoinissen genauere Aufklärung geben. Ares grollt der Stadt wegen der Tötung des erdgebornen Drachens (V. 934 f.). Er wird nur durch das Opfer eines Sparten versöhnt. Der edle Jüngling tötet sich freiwillig auf der Zinne des Turmes (V. 1090 f.).] Kreon gehorcht, das feindliche Heer zieht in der Nacht ab. Eteokles wird mit allen Ehren bestattet, Polyneikes' Leiche dagegen soll auf Kreons Befehl den Vögeln überlassen bleiben, und wer sich dem Befehl widersetzt, den Tod durch Steinigung sterben. Kreons Gebot ist noch vor Tagesanbruch ergangen. Mit Sonnenaufgang beginnt das Stück. (V. 49 ff., 900 f., 168, 870, 100 ff., 173 f., 993 f., 1303, 15 f., 23 ff., 27 ff.)

Die Fabel.

Antigone erklärt ihren festen Entschluß, dem Verbot des Königs zum Trotz ihre Pietätspflicht erfüllen zu wollen, und macht sich ungesäumt auf den Weg. Kreon, welcher die Ältesten der Stadt berufen hat und ihnen seine Regierungsgrundsätze verkündigt, erhält die Meldung, daß Polyneikes von unbekannter Hand bestattet ist, und gerät darüber in den heftigsten Zorn. Bald wird ihm

Antigone als Täterin vorgeführt und trotz der Bitten und Vorstellungen ihrer Schweſter und ihres Verlobten zum Hungertod im Grabgewölbe verurteilt. Antigone wird abgeführt und erhängt ſich in der Gruft, Haimon dringt hinein und wirft ſich verzweifelnd über die Tote. Unterdeſſen erſcheint Teireſias vor dem König und verlangt die Zurücknahme des Verbots, da die heiligen Stätten durch die verſchleppten Reſte von Polyneikes' Leichnam befleckt werden. Von Kreon beleidigt tritt er ab, dem König ſchweres Unheil prophezeiend. Dadurch wird dieſer plötzlich umgeſtimmt, begräbt den Toten und will Antigone befreien. Er findet ſeinen Sohn in der Grabkammer; Haimon erſticht ſich vor ſeinen Augen. Er trägt ihn vor den Palaſt und erhält die Nachricht, daß ſich ſein Weib Eurydike aus Verzweiflung über den Tod ihrer beiden Söhne — den des älteſten hätte ſie ertragen — und ihn verfluchend den Tod gegeben hat. Vereinſamt und gebrochen kniet Kreon an den Leichen Haimons und Eurydikes.

Das Gerüſt der Tragödie.

Ort der Handlung: der Platz vor dem Königspalaſt von Theben. Zeit: Sonnenaufgang am Morgen nach dem Abzug des feindlichen Heeres.

Prolog V. 1—99. Perſonen: Antigone und Ismene, in Trauergewändern aus dem Palaſt tretend. Dialog mit eingeflochtener Expoſition, in deſſen Verlauf Antigone durch den Widerſtand der Schweſter immer heftiger erregt wird.

„Alles Menſchenelend ruht auf uns, und noch hat es kein Ende." „Was iſt?" „Kreon weigert Polyneikes das Begräbnis. Ich begrab' ihn (erregendes Moment), hilfſt du mit?" „Wir ſind ſchwache Frauen; ich kann nicht." „Dann haſſ' ich dich." „Torheit iſt dein Beginnen, aber Segen über dich!" — Beide ab.

Einzugslied des Chors thebaniſcher Greiſe, der Älteſten Thebens, V. 100—161, mit Überleitung zur erſten Szene. Siegeslied nach überſtandener Gefahr.

„Auge des Tags, ſchön wie nie ſtiegſt du auf, ſcheuchend das weißbeſchildete Heer, das Polyneikes führte gegen uns, ein hellkreiſchender Adler gegen den Drachen. Umdräuend der Stadt

siebentorigen Mund zog er ab, ehe er seinen Schlund gesättigt mit unserm Blut. Denn Zeus haßt Überhebung, drum warf er herab von der Zinne ihn in schwerem Fall, der schon den Siegruf erhob und heranschnob mit Fackelglut. Sieben Führer gegen sieben Tore ließen Zeus den Sieg, doch das Bruderpaar erlöste gemeinsamer Tod. Nike kam; wallt zu den Tempeln im Reigen; Bakchos, führe ihn!"

Erste Szene V. 162—331. Personen: Kreon mit Gefolge, aus den Palast tretend, dann Wächter von der Seite der Heimat.

Königsrede. „Aus wildem Sturm hat das Staatsschiff sich emporgerungen. Ich, der neue König, künde euch meine Grundsätze und meinen Willen. Schlecht ist der Herrscher, der nicht unerschrocken das Beste will. Die Stadt und ihr Wohl über alles! Das ist der rechte Maßstab für die Wahl der Freunde. So ist mein erstes Gebot: Eteokles soll mit allen Ehren begraben werden (ist schon geschehen, s. V. 25), Polyneikes als Staatsfeind nicht, ein warnendes Beispiel." Chor: „Du hast dazu das Recht!" Wächter tritt auf. „Lang wurde mir der kurze Weg." „Was ist?" „Ich hab' es nicht getan." „Was denn?" „Der Tote ist mit Staub bestreut und mit Spenden geehrt, wir wissen nicht, von wem. Keine Spur vom Täter. Mich traf das Los, es dir zu melden." König zornig: „Das ist Auflehnung gegen mich. Wer das getan, wurde durch Geld bestochen, das alles verdirbt. Wehe euch, wenn ihr den Täter nicht entdeckt." König und Wächter ab.

Erstes Standlied V. 332—383. „Nichts gewaltiger als der Mensch. Im Wintersturm durchfurcht er das brüllende Meer, Jahr für Jahr mit dem Pflug erschöpft er die Erde. Flüchtiger Vögel Schar, des Wildes Rudel und der Fische Brut umgarnt er, die Kreatur bezwingt er, spannt ins Joch das gemähnte Roß und den unbezwungenen Bergstier. Er erfindet Sprache, Gedanken, gründet den Staat, wehrt den feindlichen Elementen. Nichts, was da kommt, sieht ihn ungerüstet: nur dem Tod entflieht er nicht. Im Besitz erfindungsreicher Kunst wendet er bald zum Guten, bald zum Bösen sich, mehrt die Stadt, wenn er ehrt des Landes Gesetz und der Götter Recht. Stadtlos, friedlos werde, wer im Frevelmut verachtet, was gut ist."

Zweite Szene in zwei Auftritten, V. 384—581.

1. Auftritt V. 384—525. Perſonen: Wächter mit Antigone, dann ſogleich Kreon aus dem Palaſt.

„Hier iſt die Täterin.“ „Wie wurde ſie ertappt?“ „Wir hatten den Staub vom Leichnam gefegt und ſaßen wachend abſeits. Mittags brach plötzlich ein Wetter los, das uns zwang, die Augen zu ſchließen. Als es ſich verzogen, erblickten wir die Jungfrau, den Toten beweinend, Staub auf ihn ſtreuend, die Spende über ihn ausgießend. Wir ergriffen ſie, ſie leugnete nichts.“ „Haſt du's getan?“ „Ja.“ Wächter ab. — „Du wagteſt, dies Geſetz zu übertreten?“ „Was iſt dein Gebot gegen die ewigen Geſetze der Götter! Ihnen gehorcht' ich freudig. Was liegt mir, der Unglücklichen, am Leben?“ „Deinen Trotz wird man brechen. Ich wäre kein Mann, maßte ſie ſich ungeſtraft die Macht an. Sie und die Schweſter ſollen ſchimpflich ſterben. Ruft Ismene, ſie verrät ihr böſes Gewiſſen. Verächtlich, wer im dunkeln Böſes tut und es dann beſchönigen will.“ „Willſt du mehr als mich töten? Was zögerſt du?“ Wortwechſel über die Berechtigung der Tat. Antigone: „Nur mitzulieben, nicht mitzuhaſſen gebietet mir mein Herz.“

2. Auftritt V. 526—581. Die Vorigen; Ismene in Tränen und Schmerzen aufgelöſt aus dem Palaſt.

Dialog zuerſt zwiſchen Ismene und Antigone, dann zwiſchen Ismene und Kreon. Ismene bekennt ſich leidenſchaftlich zum Anteil an der Tat und will mit der Schweſter ſterben, Antigone weiſt ſie trotz ihres Flehens hart ab. Kreon verſtändnislos, bleibt ungerührt, auch als Ismene für ſie als Verlobte ſeines Sohnes bittet. Befiehlt, die Schweſtern in den Palaſt abzuführen und dort zu bewachen. Antigone und Ismene ab.

Zweites Standlied V. 582—630. „Berührte der Götter Zorn ein Haus, dann wälzt ſich des Unheils Flut von Geſchlecht zu Geſchlecht ohne Ende, den Meereswogen gleich im Thrakerſturm. So häuft das Leid ſich im Labdakidenhaus und erſchöpft ſich nicht. Seine letzten Sproſſen mäht hinweg der Unterirdiſchen blutiges Schwert und des Sinnes Verwirrung. Doch du, Zeus, biſt allmächtig. Ewig waltet dein Geſetz, nicht entgeht der Sterbliche ſeiner Verblendung Fluch. Manchem

ſpiegelt die Hoffnung vor Erfüllung unſtäter Begierden, bis des Feuers Glut den Fuß ihm ſengt. Böſes erſcheint gut, dem ein Gott das Herz treibt zu verblendetem Tun."

Dritte Szene V. 631—780. Perſonen: Kreon, Haimon.

Haimon ſcheinbar ergeben in den Willen des Vaters. Kreon: „Ein Haus iſt ſtark, wenn es gehorſame Söhne hat. Verzichte darum auf dieſes Weib, es bringt nur Übel, da ſie ungehorſam war. Nur wer im Hauſe gehorcht, wird auch im Staate ein guter Herrſcher oder Untertan. Gehorſam erhält, Ungehorſam vernichtet den Staat." Haimon: „Beſonnenheit iſt das höchſte Gut. Du magſt recht haben, doch ich höre, wie die Stadt die Tat der Jungfrau preiſt und dein Urteil verdammt. Dein Glück über alles; beſteh nicht auf deinem Sinn, er führt nicht zu gutem Ende." Dialog zwiſchen beiden; Maßloſigkeit und Verblendung Kreons, welche zuletzt auch den bisher ruhigen Sohn erregt und in Verzweiflung forttreibt. Kreon beharrt auf ſeinem Entſchluß.

Drittes Standlied V. 781—805 (nur eine Strophe und Gegenſtrophe).

„Eros, du unbeſiegbarer, kein Gott, kein Menſch entflieht dir. Wen dein Pfeil trifft, der iſt von Sinnen. Du auch entfachteſt verwirrend dieſen Streit verwandter Männer. Sieger jedoch bleibt der holde Liebreiz auf bräutlichen Wangen; unbezwinglich tändelt Aphrodite."

Vierte Szene V. 806—943. Perſonen: Kreon, Antigone. Große Geſangszene. Abſchiedslied Antigones, deſſen Strophen abgeſetzt ſind durch lyriſche Einwürfe des Chors, V. 806—881, anſchließend weitere Klagen (zum Teil wahrſcheinlich unecht) bis 943. „Seht mich wandeln den Todesweg, lebend hinab, ohne Brautgeſang: dem Acheron muß ich mich vermählen." „Doch ruhmgekrönt, nicht durch Siechtum geſchlagen: aus freiem Entſchluß." „Wie Tantalos Tochter am Sipylos Felſenwuchs umſchlang, und tränenvoll ſie netzt den Felſenrücken, ſo bettet mich das Schickſal." „Der Sterbenden iſt es Ruhm, dem Götterlos ſich zu vergleichen." „Weh, man höhnt mich! Sieh es, Dirkes Quell und Thebens Hain, wie ich unbeweint gehe zur Gruft." „Du büßeſt für den Vater." „An meine

Schmerzen rührſt du, an der Labdakiden Los. Weh des Bundes der Eltern, des Bruders; jenem entſprang ich, dieſer tötet mich.“ „Dich hat ſelbſteigner Trieb vernichtet.“ „Freundlos, unbeweint zieh' ich die Todesſtraße.“

Kreon: „Führt ſie ab; meine Hand iſt rein.“ Weiteres Variieren der Klagen bis zum Schluß. Antigone mit Wächtern ab.

Viertes Standlied V. 944—987. „Auch Danae ſaß gefangen im grabgewölbten Gemach: gewaltig iſt des Schickſals Macht. In Felſenfeſſeln ward gebunden der Edoner Herrſcher von Dionyſos. Doch er frevelte an dem Gott mit läſternder Zunge und ruchloſer Tat. Und des Phineus Söhne, racheſtarrend die blinden Augenhöhlen, klagten der Mutter ſchreckliches Leid, die unter des Vaters Stürmen aufwuchs, eines Gottes Kind (Kleopatra, Tochter des Boreas und der Oreithyia): doch auch auf ſie ſtürmten die ewigen Moiren.“

Fünfte Szene V. 968—1114. Perſonen: Kreon, Teireſias, blind, von einem Knaben geführt.

„Gehorche dem Seher, du wandelſt auf des Schickſals Schneide.“ Kreon: „Was iſt's?“ Teireſias: „Höre die Zeichen meiner Kunſt. Auf altem Sitz der Vogelſchau vernahm ich wild Geſchrei und blutigen Kampf der Vögel; das Opfer auf dem Altar mißlang, nicht verzehrte es die Flamme. Das macht dein Sinn. Die Altäre ſind befleckt vom Leichenfraß der Vögel, die Götter wenden ihr Haupt von der Stadt. Der Menſch fehlt, doch er ſoll ſich nicht verſtocken.“ Kreon: „Man verrät mich, auch der Seher, um ſchnödes Gold. Doch ihr begrabt ihn nicht, und wenn die Vögel Jovis Thron beſudeln. Und Geldgier bringt tiefen Fall.“ Erregter Dialog mit beiderſeitigen Vorwürfen bis zum unheilbaren Bruch. Teireſias: „Du wirſt alsbald zur Strafe für deinen Frevel an dem Toten einen Toten als Entgelt dahingeben. Jammer wird dein Haus erfüllen.“ — Ab. Chor: „Dieſer Mann log nie!“ Umſchlag Kreons. Entſchluß, Polyneikes ſelbſt zu beſtatten und Antigone zu befreien. Ab in wilder Haſt.

Fünftes Standlied V. 1115—1152. „Bakchos, vielnamiger, erſcheine!“

Schlußſzene V. 1155—1352 in zwei Auftritten.

1. Auftritt V. 1155—1256. Perſonen: Bote, dann Eurydike. Im weſentlichen Botenbericht. Bote: „Nicht beneide ich Kreon um ſeine Macht, denn ſein Glück iſt dahin. Haimon iſt tot, durch eigne Hand.“ Eurydike (tritt auf): „Erzähle.“ Bote: „Ich folgte deinem Gemahl. Wir beſtatteten Polyneikes mit allen Ehren und wandten uns dann zum Gefängnis Antigones. Da hört einer lauten Jammer. Kreon: „Meines Sohnes Stimme! Dringt ein!“ Hinten im Grab ſehen wir ſie erhängt, er hält ſie jammernd umſchlungen. Kreon fleht: „Komm, mein Kind!“ Doch mit wilden Augen dringt er ein auf den Vater, kehrt dann das Schwert gegen ſich, und im Tode umſchlingt er die Braut.“ — Eurydike wortlos ab. Bote ihr nach in den Palaſt.

2. Auftritt V. 1261—1352. Perſonen: Kreon, Haimons Leiche in den Armen, dann Schlußbote.

Geſangſzene: Kommos Kreons, begleitet von den Worten des Chorführers oder unterbrochen durch den Bericht des Exangelos. „Weh, der Betörung Sünden! Seht den Mörder und den Toten! Durch meinen Wahnwitz ſankſt du jung in frühen Tod. Auf mein Haupt hat einen Schlag geführt mit ſchwerer Fauſt ein Gott, zermalmt mein Lebensglück!“ Exangelos aus dem Palaſt: „Dein Weib iſt tot, ſie erſtach ſich ſelbſt.“ Kreon: „Weh, unerſättlicher Hadesſchlund! Unglücksbote, den Toten mordeſt du noch einmal.“ Eurydikes Leiche wird auf dem Ekkyklema herausgerollt. „In den Armen der Sohn, vor mir mein Weib, wehe!“ „Des Megareus, des Haimon Los bejammernd durchbohrte ſie ſich; auf dich, den Kindesmörder, ſchleuderte ſie ſchweren Fluch.“ „Wehe, durchſtoßt auch mir die Bruſt! Ich, ich hab' euch getötet. Führt mich von hinnen, der weniger als ein Nichts. Erſcheine, letzte Stunde, mir!“ „Dies birgt die Zukunft.“ „Führt mich verlornen Mann hinweg. Ein gräßlich Schickſal brach auf mich herein.“

Ekkyklema zurück. Haimons Leiche wird hineingetragen, Kreon wankt hinter ihr in den Palaſt. Chor im Abgehen: „Beſonnenheit iſt des Glückes Unterpfand. Und ſchwere Sühne für prahlender Zunge vermeſſenes Wort lehrt Weisheit im Alter.“

Die Linie der Handlung.

1. Expoſition. Das Unglück der Labdakiden. Aus dem Verbot Kreons erwächſt das erregende Moment: der Entſchluß der Heldin. V. 1—99.
2. Steigende Handlung in drei Stufen: . V. 161—780.
   a) Kreons Herrſchergrundſätze betätigt durch ſein erſtes Geſetz, welches Polyneikes Beſtattung verbietet. Die Nachricht von der vollzogenen Beſtattung erweckt ſeinen Zorn. V. 161—331.
   b) Der leidenſchaftliche Trotz der Täterin ſteigert ihn, Ismenes Bitten entwaffnen ihn nicht. . . V. 384—581.
   c) Haimons Eintreten für die zum Tode verurteilte Heldin erhöht ihn bis zu blindem Wüten. . . V. 631—780.
3. Höhepunkt. Der Abſchied der Heldin vom Leben. V. 806—943.
4. Fallende Handlung. Teireſias' Mahnungen treiben Kreons Verblendung zwar bis zum Frevel gegen Zeus, aber eine unheilkündende Prophezeiung bewirkt jähen Umſchlag in Kreons Seele. V. 988—1114.
5. Kataſtrophe zweiteilig: . . . . . V. 1155—1352.
   a) epiſch: Botenbericht über Antigones und Haimons Tod, V. 1155—1256.
   b) lyriſch: Eurydikes Tod; Verzweiflung und Jammer des zuſammengebrochenen Kreon. . . . . V. 1257—1352.

Man kann die Möglichkeit nicht leugnen, daß Sophokles zu der Idee ſeines Dramas durch die (verlorenen) „Eleuſinier" des Äſchylus angeregt wurde, in denen der Dichter die Auslieferung der vor Theben gefallenen Argeier durch die Vermittelung des Theſeus und ihre feierliche Beſtattung auf attiſchem Gebiet in Eleuſis dargeſtellt hat. Aber ſelbſt derjenige Kritiker, welcher an der Echtheit des Schluſſes der Sieben feſthält und damit die Aufſtellung des ſpeziellen Antigoneproblems und ſeine Einführung in die dramatiſche Dichtung für Äſchylus in Anſpruch nimmt, muß doch zugeben, daß es der ältere Dichter dann immer nur aufgeworfen, aber nicht durchgeführt hat. Seine Ausgeſtaltung und Verkörperung würde auch ſo noch das ausſchließliche Verdienſt unſeres Dichters bleiben. In dem Mittelpunkte der dramatiſchen Idee ſteht ein Weib; weibliche Charaktere feſſeln ihn vor allem

und liegen seiner poetischen Individualität; und so hat er in seiner Antigone ein Kunstwerk geschaffen, welches ihm wie kein anderes die Herzen der Mit- und Nachwelt erobert hat.

Seine vollkommene Selbständigkeit beweist schon die souveräne Art, wie er mit den epischen Voraussetzungen der Handlung verfährt. Ödipus blendet sich nach der Anagnorisis nicht nur, sondern gibt sich auch den Tod wie sein Weib; die Töchter sind zur Zeit der Katastrophe bereits erwachsen, Antigone ist mit ihrem Vetter Haimon verlobt, die Söhne kommen sofort zur Regierung. Bemerkenswert ist bei der Anlage der Exposition, wie der Dichter sein Stück möglichst wenig mit epischem Ballast beschwert, und erstaunlich die Kunst, mit der die Neuerungen der Vorfabel in den Dialog eingestreut und wie im Vorbeigehen mit leichter Hand hingeworfen werden. Keinen Augenblick ziehen den Hörer erzählende Partien von der Entwicklung der Handlung ab.

Das Problem, welches ihren Kern bildet, ist, in reiner Abstraktion von den Personen der Fabel hingestellt, folgendes. Eine heldenmütige Jungfrau bestattet ihren im Kampf gegen sein Vaterland gefallenen Bruder und erfüllt damit die heiligste Pflicht der Lebenden gegen die Toten, wie sie die ungeschriebenen Gesetze der Götter gebieten. Sie tut es jedoch gegen das Verbot des Königs und büßt ihre freudige Pflichterfüllung mit dem Tode; zugleich aber vernichtet derjenige, welcher die Erfüllung des göttlichen Gebotes zu verhindern gesucht hat, durch seinen Widerstand sein Geschlecht und zerstört das Glück seines Lebens. Da im Mittelpunkt dieser Idee ein Sittengesetz steht, so kann man sie als allgemeingültiges sittliches Postulat formulieren: du sollst die heiligen Pflichten, welche der Wille der Gottheit heischt, höher achten als Menschensatzung und sie erfüllen selbst um den Einsatz deines Lebens. Das Komplement dazu bildet mit Notwendigkeit der Satz: wer verblendet genug ist, solchen Gesetzen Hohn zu sprechen, den schlägt die Hand der Götter mit Verderben.[1] Diese Idee muß

[1] Die verblüffende Entdeckung Kaibels, die Idee des Stücks sei die Verteidigung der Rechte des Labdakidenhauses gegen den Usurpator Kreon, welche er in seiner Abhandlung De Sophoclis Antigona (Göttingen 1897) zu beweisen versucht, dürfte nicht leicht jemandem einleuchten. Vgl. dazu die Kritik von E. Bruhn in den Jahrb. für Philol. und Pädag. 1898 S. 248 ff. und die unsrige in der Deutschen Literaturzeitung 1898 S. 589 ff.

ſiegreich triumphieren, auch wenn ihre Heldin, hier Antigone, zugrunde geht; damit iſt aber auch zugleich gegeben, daß ihr Widerſacher Kreon einen breiten Raum im Stücke beanſpruchen darf und erhält. Daß Kreon nicht, wie man leicht annehmen mag, irrig auch wohl ausgeſprochen hat und aus der oben gezogenen Linie der Handlung vielleicht folgern dürfte, der Held der Tragödie ſein kann, ſondern daß ſie notwendig den Namen Antigone trägt, ergibt ſich aus der oben entwickelten Idee von ſelbſt, ebenſo freilich, daß die Rolle Kreons bedeutend iſt und ſein Zuſammenbruch uns vorgeführt werden muß. Auffallend bleibt es immerhin, daß hier wie im Ajas Heldin und Held auf dem Höhepunkt des Stücks aus der Handlung verſchwinden. Der Grund dafür läßt ſich ſehr wohl aus der ökonomiſchen Verwertung der Schauſpielerkräfte herleiten, mit denen der Dichter zu rechnen hatte. Ein Protagoniſt für die Hauptrollen wurde ihm geſtellt, drei Tragödien brachte er an einem Tage nacheinander zur Aufführung. Es war eine wichtige Aufgabe, von der der Erfolg des ganzen Agon abhängen konnte, wie er die Kräfte des Protagoniſten ausnutzte. Dieſer konnte unmöglich in drei Stücken hintereinander Rollen ſpielen wie Elektra oder König Ödipus, denn allein die Erfüllung der Anforderungen, welche dieſe an die phyſiſchen Kräfte ſtellen bei ſchwerem, höchſt unbequemem Koſtüm, unter der ſchrecklichen Maske und bei der Notwendigkeit, einen gewaltigen Raum unter freiem Himmel akuſtiſch zu beherrſchen, geht über menſchliches Vermögen hinaus. Wir können alſo annehmen, daß etwa bei Tragödien wie Antigone, Ajas und auch Trachinierinnen der Dichter dem Protagoniſten ſelbſt auf Koſten poetiſcher Wünſche eine Erholung von einer anſtrengenden Rolle gönnen oder auch ſeine Kräfte für ein folgendes Stück ſchonen mußte.

Aus der Idee folgt die Anlage der Handlung und vor allem der Charaktere. Die unerſchütterliche Überzeugung von der Heiligkeit jenes Sittengeſetzes und von der unverbrüchlichen Verpflichtung, ſeinem kategoriſchen Imperativ unter allen Umſtänden zu gehorchen, durchdringt den Dichter und erfüllt die Griechen, zu denen er ſpricht, ſowie ſämtliche Perſonen des Stückes mit alleiniger ſcheinbarer Ausnahme Kreons. Selbſt der ängſtliche Chor lehnt die Zumutung ab, den König in der Durchführung ſeines Verbotes

zu unterſtützen, und weiſt bei der Nachricht von der geheimnisvollen Beſtattung der Leiche auf den Finger Gottes hin; und die zweite Hälfte des zweiten Staſimon wendet ſich warnend an Kreon, wenn es auch ſeinen Namen nicht ausſpricht. Kreon allein alſo ſteht der ſittlichen Überzeugung aller gegenüber. Im Grunde freilich auch er nicht, wie die deutlichen Regungen der Reue beweiſen, die ihn bei aller zur Schau getragenen Unbeugſamkeit bald beſchleicht.

Wenn alſo die ethiſche Grundſtimmung aller Beteiligten dieſelbe iſt, ſo iſt damit auch die Richtung der Charaktere gegeben. (Man vergleiche zum folgenden ihre Darſtellung im Kapitel Charaktere.) Der tragiſche Verlauf der Handlung fordert, daß die Trägerin des poſitiven Gehaltes der Idee zugrunde gehe im Kampf mit ihrem Gegner, welcher gewiſſermaßen den Revers der Idee verkörpert. Der Dichter kann alſo für ſeine Heldin keine Heilige gebrauchen wie etwa Goethes Iphigenie. Denn ein ſolcher Charakter würde den innerlich ſchwachen König mit ſiegreicher Beredſamkeit umſtimmen und den tragiſchen Ausgang verhindern. Alles würde ſich entwirren, zu ſchönſter Harmonie auflöſen und der Hörer am Schluß die beruhigende Ausſicht auf die Verbindung Antigones und Haimons wie bei einem modernen Salonſtück oder auch wie bei Euripides mit nach Hauſe nehmen. Um alſo tragiſch zu enden, und das iſt, wenn wir richtig ſehen, die Abſicht des Dichters, muß die Heldin ſein, wie ſie iſt: ſchroff und leidenſchaftlich bis zur Härte und Ungerechtigkeit, muß aber auch ihr Widerpart entſprechend geformt ſein. Der Hörer muß von vornherein die Überzeugung gewinnen, daß hier Feuer und Waſſer zuſammengeraten. Überſchreitet alſo die Heldin das ſchöne Maß im leidenſchaftlichen Aufwallen ihres Temperamentes, wo ihr ein Widerſtand oder auch nur ein Widerſpruch begegnet, ſo muß dies bei ihrem Gegner in noch höherem Maße der Fall ſein. Seine Maßloſigkeit muß ſich ferner, da die ſittliche Schuld auf ſeiner Seite liegt, mit frevelhafter Verblendung paaren. Daraus entſpringt dann die Kataſtrophe.

Dieſe beiden Hauptträger des Stückes erzeugen weiter im Verein mit den Erforderniſſen der Handlung die übrigen Charaktere. Wenn der notwendige Charakter der Heldin ſich auf das glücklichſte aus der Eigenart ihres Stammes und Blutes ergibt, ſo ſetzt

er aus ſich heraus als wirkungsvolle Kontraſtfigur die weiche, liebliche Ismene. Dem ſich ergänzenden Schweſternpaar entſprechen Kreon und Haimon, Vater und Sohn. Auch wenn der Dichter Haimon nicht gebrauchte, um in einer lebensſprühenden, aufregenden Szene die blinde Unvernunft Kreons immer ſtärker herauszutreiben, ſo wäre er doch nötig, um der Idee zum vollen Siege zu verhelfen. Kreons Frevel muß und ſoll ſich an ihm rächen, darum muß er ſein Haus zerſtören. Dies geſchieht, indem ſein einziger, ihm noch gebliebener Sohn mit der Handlung verbunden wird und der Tod der Heldin ſeinen Untergang nach ſich zieht. Dieſem Zweck dient auch das Auftreten Eurydikes. Der Dichter hat die Mutter Haimons nicht zum Charakter ausgeprägt; ſie gehört nicht als organiſches Glied in den Geſamtkörper der Handlung, welche auch ohne ſie verlaufen würde, wie ſie verläuft. Aber da die Götter, wenn ſie ſtrafen, dies gründlich tun, ſo ſoll Kreon völlig zermalmt werden. Er allein ſoll übrig bleiben, ohne Gattin, ohne Kinder, ein verdorrender Stamm, das ſchrecklichſte Schickſal, das der Grieche fürchtete. Daher das Auftreten Eurydikes, ihr Fluch und ihr Selbſtmord; darum rollt auch das Ekkyklema die Leiche auf die Bühne, daß jedem Hörer ſchaudernd klar werde, was der Unſelige durch eigene Schuld über ſein Haupt gebracht hat. Die Einführung des Teireſias ſchließlich iſt zwar nicht mit Notwendigkeit geboten, liegt aber ſo nahe, daß ſie ſich als ſelbſtverſtändlich ergibt. Kreons Verbot muß die Befleckung der Stadt und in ſeinen Folgen den Zorn der Götter nach ſich ziehen. Teireſias iſt ſeit Generationen der Mittler des Götterwillens, der unbeſtechliche Mahner und Warner, der getreue Eckard der Stadt. Darum erwarten wir, daß der Seher auch jetzt erſcheint, um dem Verblendeten die Augen zu öffnen und ihn zur Umkehr zu bewegen, ehe es zu ſpät iſt.

Die Handlung, welche für dieſe Charaktere den Weg zeigt, auf dem ſie das Spiel ihrer Kräfte gegeneinander und miteinander entfalten können, enthält als notwendige Momente das Verbot der Beſtattung, den Entſchluß der Heldin zur Tat, die Ausführung, die Entdeckung, den Zuſammenſtoß der Heldin mit Kreon, das Urteil und ſeine Folgen. Für die Szenenführung und lebensvolle Ausgeſtaltung im einzelnen ſind natürlich verſchiedene Wege und Mittel

denkbar. Vielleicht erscheint es nicht überflüssig sich vorzustellen, wie etwa ein moderner Dramatiker — freilich ohne raffinierte Technik — die Handlung bis zum Höhepunkt aufbauen würde. Der Vergleich mit der Sophokleischen Anlage könnte dann etwa dazu beitragen, uns einiges Auffallende und Bemerkenswerte zu erklären.

Man würde z. B. mit Beibehaltung der antiken Form folgendes Szenarium entwerfen können. Prolog: eine Abordnung angesehener Bürger, welche vor dem Palast versammelt ist, um dem Könige für das Opfer zu danken, das er für die Rettung der Stadt gebracht hat (s. S. 90). Kreon mit Gefolge tritt auf. In der Entwicklung des Dialogs werden die Voraussetzungen der Handlung exponiert; am Schluß verkündet Kreon nach vorheriger Begründung feierlich sein Gebot. Solche Szene würde Ähnlichkeit mit dem Prolog des König Ödipus haben, auf das natürlichste die Exposition bieten und für antike Verhältnisse glanzvoller Wirkung nicht entbehren. Darauf Einzugslied eines Chors thebanischer Jungfrauen. (In sämtlichen erhaltenen Sophokleischen Tragödien entspricht sonst das Geschlecht, oft auch das Alter des Chors dem Helden oder der Heldin.) Erste Szene: Auftreten Antigones mit oder ohne Ismene; Entschluß zur Tat. Zweite Szene mit Szenenwechsel: das Schlachtfeld. Antigone beweint den Leichnam des Bruders und bestattet ihn symbolisch. Auftreten der Wächter, Verhaftung und Abführung der Heldin. Wilde Erregung. Dritte Szene: Antigone wird vor den König gebracht. Höhepunkt. Kampf der beiden Hauptcharaktere, Eingreifen Ismenes, Urteilsspruch.

Der Dichter ist zum guten Teil wesentlich anders verfahren. Im Prolog erscheinen die Schwestern, und Antigone verkündet ihren Entschluß. Dann zieht der Chor ein, den thebanische Greise bilden, die Vertreter der Bürgerschaft. Sein Auftreten ist motiviert wie im König Ödipus durch eine Botschaft des Königs. In der ersten Szene proklamiert Kreon sein Gebot, und nach kurzer Diskussion zwischen König und Chor kommt der Wächter, um die Bestattung des Toten durch einen unentdeckten Täter zu melden. Die zweite Szene stellt die Vorführung der Heldin dar und gibt einen Bericht von der Bestattung, worauf der Zusammenstoß zwischen Antigone und Kreon erfolgt.

Warum ist nun der Dichter gleich im Anfang von der zu erwartenden Szenenfolge abgewichen, obgleich sich daraus eine Schwierigkeit ergibt? Denn die Heldin kann ihren Entschluß nicht fassen, wenn kein Verbot ergangen ist. Da dessen feierliche Proklamierung aber erst nach dem Einzugsliede erfolgt, so ist der Dichter gezwungen, schon vorweg durch einen Herold am frühesten Morgen das Verbot verkünden zu lassen. So ergibt und erklärt sich zugleich eine unleugbar lästige Wiederholung. Aber noch mehr. Verfolgen wir unser oben skizziertes Szenarium nach seinen Motiven, so würde das Auftreten der Bürger im Prolog begründet sein durch Dankgefühl, das eines Freundinnenchors durch den Wunsch, den aufs neue durch den Tod ihrer Brüder schwergetroffenen Schwestern Trost zu spenden, ferner das Auftreten der Schwestern durch die Begrüßung der Freundinnen und die Mitteilung von Kreons Urteil, aus dem der Entschluß zur Tat geboren wird. Wenn nun der Dichter den Prolog durch die Schwestern eröffnet, so muß er ihr Auftreten motivieren. Dies tut er durch die Worte Antigones V. 18 f.

„aus des Palastes Tor
Beschied ich dich ins Freie, daß allein du's hörst"

(nämlich das Verbot). Sie führt Ismene also nur zu dem Zwecke aus dem Haus, damit sie ohne Zeugen sind. Doch die Mitteilung würde sie ihr bequemer und zweckmäßiger drinnen machen. Außerdem kann es ihr um Verheimlichung, wiewohl diese das Gelingen der Bestattung eher verbürgt, gar nicht zu tun sein, erklärt sie doch der Schwester V. 86 f.:

„Ruf's nur hinaus! Verhaßter ist dein Schweigen mir,
Als wenn du mein Beginnen kündest aller Welt."

Man sieht also, jenes Motiv ist nur ein naives Mittel, im Interesse des Hörers die Szene nach draußen zu verlegen.

Wir erklären uns diese Unwahrscheinlichkeiten, welche der Dichter in Kauf nimmt, indem er von der natürlichen Szenenfolge abweicht, vor allem daraus, daß er dem Zuschauer sogleich die Heldin in ihrer Größe und Eigenart zeigen und das Problem in voller Schärfe und Klarheit aufstellen will. Nebenbei gewinnt er durch das Einzugslied des Chors und die erste Hälfte der folgenden Szene für die Heldin die Zeit zur Ausführung ihrer Tat. Diese

Rückſicht kann freilich nicht den Ausſchlag geben. Denn auch ſo geht alles in idealer Haſt vor ſich, wie denn gegen Ende des Stücks während des einen Staſimon zwiſchen Peripetie und Katastrophe noch mehr Ereigniſſe fallen als während der Parodos und der anſchließenden Szenenhälfte. Auch für die Wahl des Chors von Greiſen kann man ein Motiv aus der Szenenführung entnehmen. Der Dichter braucht ſie für den erſten Regierungsakt des Königs. Außerdem tritt die Wucht und Größe der Chorlieder aus Greiſenmund gewaltiger in die Erſcheinung, als wenn ſchwache Mädchen, denen der Ernſt einer gereiften Lebenserfahrung fehlt, ihre Träger wären.

Im weiteren Fortſchritt der Handlung wäre es das natürliche, wenn wir die Tat der Heldin mit eigenen Augen ſähen. Der Dichter könnte eine prachtvolle Szene aufbauen: ödes Feld, der Leichnam, an ihm kniend die Jungfrau und mit Tränen die Totenſpende darbringend unter Donner und Blitz, unter den Schauern eines wütenden Sturmes. Doch hier legt ihm das Prinzip der Einheit des Ortes eine hemmende Feſſel an. Der Chor iſt an ſeinen Standort gebunden (nur einmal, im Ajas, befreit ſich Sophokles von dem Zwang), Schauplatz muß der Raum vor dem Palaſt bleiben. Daher muß der Dichter zum Botenbericht greifen und den unmittelbaren Eindruck durch das blaſſe Medium der Erzählung abſchwächen. Bote iſt ſelbſtverſtändlich einer der Wächter des Leichnams; auf ſein Erſcheinen bereitet V. 217 vor: „Zur Hut des Toten ſteht bereit der Wächter Schar.“ Bei dem Bericht ſchlägt der Dichter ein beſonderes Verfahren ein. Der Wächter tritt zweimal auf, zuerſt bald nach der Königsrede, um die Tat zu melden, dann nach dem erſten Standlied mit der Täterin. Das erſte Auftreten bezweckt nur, den Vollzug der Tat zu offenbaren und die Wirkung auf den König darzuſtellen. Der Inhalt dieſes Auftritts wäre alſo dürftig, und doch weiß er ihn reizvoll zu geſtalten: mitten unter dieſe Männer voll ſchweren Ernſtes tritt die faſt burleske Figur eines Mannes aus dem Volke (vgl. die Charakteriſtik), welcher von der Tat nichts, von ſich und ſeinen Genoſſen alles erzählt. Den eigentlichen Bericht enthält erſt die zweite Szene, welche dadurch motiviert iſt, daß man den Täter das erſte Mal nicht ertappt hat. Die wiederholte Beſtattung,

und zwar das zweite Mal unter erſchwerenden Umſtänden, verfolgt den Zweck der Charakteriſtik der Heldin.

Das Auftreten Ismenes, welche den Mittelpunkt der zweiten Hälfte der großen zweiten Szene bildet, wird äußerlich motiviert durch den Befehl Kreons V. 491, hat aber auch ſeinen guten inneren Grund. Ismene hört, was ſich draußen abſpielt, und der Mut der Verzweiflung faßt ſie, das Geſchick der Schweſter wenn nicht zu wenden, ſo doch zu teilen. Dieſer Auftritt iſt das herrliche Gegenſtück des Prologs. Gegen ſein Ende ſoll der Hörer aus der Frage Ismenes V. 568: „So willſt du töten die Verlobte deines Sohns?“ und dem folgenden ſchmerzlichen Ausruf das baldige Auftreten Haimons ahnen.

Dieſer erſcheint nach dem zweiten Standliede und eröffnet die dritte Szene. Daß ihn die Angſt um die Geliebte vor den Vater treibt, verſteht ſich von ſelbſt. Sicher aber hätte ein moderner Dichter das Liebesverhältnis zwiſchen Antigone und Haimon ganz anders behandelt und für die Handlung ausgiebiger verwertet als Sophokles, welcher z. B. die Heldin ihres Verlobten in wohlerwogener Abſicht nicht ein einziges Mal erwähnen läßt. Aber treffend bemerkt dazu Köchly in ſeiner „Vorleſung über Sophokles' Antigone“ S. 46: „Sophokles ſchildert hier die heroiſche Zeit, welche die eigentliche individuelle Liebe erſt in und mit der Ehe findet. — Und überhaupt gehört ja bekanntlich die überſchwengliche in blinder und ausſchließlicher Hingebung an *ein* Individuum völlig ſich erſchöpfende Glückſeligkeit der ſchwärmeriſchen Liebe in einzelnen Beiſpielen — erſt der ſpäteren vom Hellenismus abgefallenen Zeit, in ſeiner vollen prinzipiellen Entwicklung erſt der chriſtlich-germaniſchen Romantik an.“ Sentimentales Liebesleben kennen die antiken Menſchen nicht, wohl aber rührende Gattenliebe, von der Hektor und Andromache, Proteſilaos und Laodameia, Admetos und Alkeſtis, Keyx und Halkyone klaſſiſche Beiſpiele ſind. Eine Tragödie der Liebe aber wie Romeo und Julie wird man im Altertum vergeblich ſuchen.

Die Heldin erſcheint am Schluß der zweiten Szene dem Tode geweiht. Doch noch hält der Dichter den Entſcheid über die Vollſtreckung des Urteils in der Schwebe. Die Schweſtern ſollen in das Haus abgeführt und dort bewacht werden. Er will in

der dritten Szene die ganze Hartherzigkeit und Verranntheit Kreons im Kampfe mit ſeinem Sohne zeigen, welcher, wie oben dargelegt, in die Handlung eingeführt werden mußte. Auch der Schluß dieſer Szene entſcheidet noch nicht endgültig über das Schickſal der Heldin; es bleibt bei der qualvollen Erwartung, was mit ihr geſchehen werde, ob Kreon ſie wirklich in das Gewölbe einſchließen und dem Hungertode preisgeben wird. Den Entſchluß dazu ſpricht er freilich aus, gibt aber noch nicht den Befehl, ſie abzuführen. Denn der Dichter braucht die Heldin noch für einen letzten Auftritt, der den Höhepunkt des Stückes bedeutet. Sie ſoll die Herzen der Hörer auf ihrem Gange zum Tode rühren. Wie dies in dem herrlichen Kommos erreicht wird, bedarf keiner Nachweiſung. Eine aus den Bedingungen der Handlung fließende Notwendigkeit für dieſes letzte Auftreten Antigones liegt nicht vor, aber wer wird dem Dichter das Recht beſtreiten wollen, eine Situation voll auszubeuten? Das Haus muß Antigone doch verlaſſen, und wenn der Dichter die Vordertür ſtatt der Hintertür wählt, ſo wird ihm niemand daraus einen Vorwurf machen können.

Die Teireſiasſzene lädt von ſelbſt zu einem Vergleich mit der des König Ödipus ein. Dieſen haben wir in der Charakteriſtik des Sehers gezogen. Daß ſich die Szene Kreon-Teireſias an Großartigkeit mit der entſprechenden im König Ödipus nicht meſſen kann, liegt an dem Unterſchied der Gegner des Sehers und dem grauenhafteren Schickſal, das er dort enthüllt. Hier bleibt ihre Wirkung ſchwächer, obgleich der unmittelbare Erfolg des Sehers über ſeinen Widerpart durchſchlagender iſt.

Für das unumſtößlich ſichere Hereinbrechen der Kataſtrophe hat der Aufbau der Handlung ſo gut Sorge getragen wie nur in einem der Shakeſpeareſchen Monumentaldramen. In dem Augenblicke, wo die leidenſchaftliche, zum Tode entſchloſſene Heldin einem gräßlichen Geſchick überliefert iſt, hat Kreon alles aus ſeiner Hand gegeben und wird aus dem Handelnden zum Leidenden. Bellermann hält es ſachlich und pſychologiſch nicht für motiviert, daß Kreon eher an die Beſtattung des Polyneikes als an die Befreiung Antigones geht. Denn ſo bleibe dem Hörer das peinliche Gefühl nicht erſpart, daß vielleicht nur durch dieſen Zufall oder dieſe Unterlaſſung die tragiſche Wendung herbeigeführt werde und

daß im anderen Falle alles noch glücklich verlaufen ſei. Die Grundloſigkeit einer ſolchen Anſchauung beweiſt vielleicht nichts ſchlagender als der naheliegende Vergleich mit der Grabſzene in Romeo und Julie. Warum läßt Shakeſpeare Julie nicht einen Moment eher erwachen oder Romeo ein paar Augenblicke ſpäter in die Gruft dringen! Dann wäre die Wiedervereinigung der Liebenden erfolgt, ſie hätten ſich aus Verona unter dem Schutze der Nacht mit Leichtigkeit flüchten und anderswo ein Leben voll grenzenloſer Liebe und Seligkeit — wir ſind deſſen ſicher — führen können. Wer malte ſich das nicht gern aus? Aber wer ſteht nicht zugleich unter dem beängſtigenden Banne des Gefühls, daß, wenn ſo Ungeheures (in beiden Fällen) vorausgegangen iſt und der blöde Zufall Macht gewonnen hat, in ſolche Schickſale einzugreifen, nun, wo wir für teure Menſchen zittern, gewiß ein tückiſcher Dämon ſein unheilvolles Spiel treiben, daß nun, wo alles an einem ſeidenen Faden hängt, dieſer ſicher zerſchnitten werden oder reißen wird. Hier wie dort hat der Dichter eben weislich vorgeſorgt, daß es uns ſogar ein unwahrſcheinlicher Zufall und alſo unmotiviert dünken würde, wenn ſich nichts Unglückliches ereignete. Gerade darin zeigt ſich die Größe des Griechen wie des Briten.

In der Grabgewölbeſzene, deren grauſige Realiſtik nur dadurch gemildert wird, daß wir ſie nicht ſehen, ſondern nur hören, darf man den Vers 1232 durch willkürliche Interpretation nicht abſchwächen wollen. In der Tat, es iſt begreiflich, daß der heißblütige Jüngling, der ſeine Gefühle vor dem Vater bisher mit männlicher Kraft gebändigt hat, jetzt, da ihm der Wahnwitz dieſes Vaters ſein Lebensglück geraubt hat, ihm ins Antlitz ſpeit; es iſt ferner begreiflich, daß er das Schwert gegen ihn zückt. Wie er dann, die Todeswunde in der Bruſt, mit der Geliebten Wange an Wange gelehnt hinüberſchlummert in die Gefilde, von denen es keine Rückkehr gibt, das iſt ein Bild erſchütterndſter Tragik.

Warum der Dichter Eurydike in die Kataſtrophe hineinzieht, wurde oben nachgewieſen. Für die Handlung hat ſie gar keine Bedeutung. Sie tritt auch nur auf, damit uns ihr Selbſtmord wahrſcheinlich wird. Darum muß ſie den Bericht des Boten hören. (Ihr Auftreten iſt nicht etwa deshalb erforderlich, damit der Angelos eine Adreſſe hat, an die er ſeine Botſchaft richten kann — auf der

Bühne befindet ſich ja niemand. Dazu reicht der Chor aus, an den ſich die Boten bei ihrem Erſcheinen oft genug wenden und welchem im König Ödipus der Exangelos die Kataſtrophe erzählt.) Der Chorführer, welcher V. 1180 ff. dem Publikum die Königin vorſtellt, weiß nicht, ob ſie zufällig kommt oder ſchon etwas vernommen hat. Die neun Verſe, welche ſie überhaupt nur ſpricht, dienen dem Zwecke, ihr Erſcheinen und Verweilen auf der Bühne zu begründen. Sie iſt auf die Ausgangstür zugegangen, um zu Pallas Athene zu beten; dabei hat ſie die verhängnisvolle Ankündigung des Boten gehört und will nun Genaueres wiſſen. Nach der Erzählung verſchwindet ſie ſtumm. Dieſer unheilverkündende Abgang (vgl. Deianeira) gibt wieder das Motiv ab, daß der Bote ihr in den Palaſt nachgeht (V. 1253 ff.), denn der Dichter braucht ihn noch als Exangelos V. 1277 ff.

Wenn man die Zeit, in welcher das Stück ſich abſpielt, mit der dargeſtellten Handlung und den Vorereigniſſen vergleicht, ſo muß man, wie bereits oben an einem Beiſpiele gezeigt wurde, ideale Schnelligkeit in Anſatz bringen, um nicht auf Unmöglichkeiten zu ſtoßen. Das Drama beginnt mit Sonnenaufgang, denn der einziehende Chor begrüßt die Sonne, welche im Oſten ſtrahlend emporſteigt. In der verfloſſenen Nacht iſt das Heer der Argeier abgezogen. Zwiſchen dem Abzug und dem Beginn des Stückes faßt Kreon ſeinen Entſchluß, läßt das Verbot ausgehen, beſtellt Wächter für die Leiche und beruft die Älteſten von Theben. In Wirklichkeit laſſen ſich ſo viele Maßregeln nicht innerhalb weniger Stunden treffen und durchführen, für die Tragödie müſſen wir uns überall damit abfinden. Hier auch damit, daß während des erſten Chorliedes und der Königsrede nicht nur Antigone Zeit zu der erſten Beſtattung hat, ſondern auch, daß der Wächter von dem Schlachtfelde nach dem Palaſt kommen kann, wobei er den ſauren Gang noch möglichſt langſam macht (V. 223 f.). Ja, während des einen erſten Standliedes kehrt er wieder zurück und bewacht den Leichnam mit ſeinen Gefährten, bis die Sonne im Zenith ſteht (V. 415 f.). Dann erfolgt die zweite Beſtattung, er bringt Antigone in die Stadt und kommt doch noch rechtzeitig, um mit dem Schluſſe des Liedes wieder auftreten zu können. Während des fünften Standliedes erfolgt die endgültige ordnungsmäßige

Beſtattung des Polyneikes, die Auffindung und der Tod Haimons und der Gang des Boten vom Grabe zum Palaſt. — Dennoch werden wir uns durch ſolche Rechenexempel, die uns während des Hörens oder Leſens nicht in den Sinn kommen, den Genuß des herrlichen Werkes nicht trüben laſſen, auch nicht dadurch, daß der Dichter die Sonne im Weſten aufgehen läßt (V. 104 f.), denn die Dirke (jetzt Plakiotiſſa)[1] fließt weſtlich, der Ismenos öſtlich der Stadt, beide in der Richtung von Süd nach Nord.

Der harmoniſche Geſamteindruck der Tragödie entſpringt nicht zum wenigſten aus dem richtigen Verhältnis, in welchem die Chorlieder zu den Dialogpartien ſtehen. Das Thema jedes Liedes wird geboren aus der jeweiligen Situation der Handlung. Das glänzende Siegeslied (V. 100 ff.), das man treffend einen Nachklang von Äſchylus' Sieben gegen Theben genannt hat, iſt der natürliche Ausdruck der Freude über die Befreiung der Stadt, das tiefſinnige erſte Standlied von der Größe des Menſchen im Guten und Böſen ergibt ſich aus dem Eindruck, den die Tat der Beſtattung auf die Greiſe macht, — daß Antigone die Täterin iſt, ahnt der Chor natürlich ſo wenig wie der König —, das zweite mit ſeinen ſchwermütigen Betrachtungen über Menſchenlos, über Göttermacht und Verblendung der Sterblichen aus der leidenſchaftlichen Szene, welche ſich ſoeben zwiſchen Kreon und Antigone abgeſpielt hat. Die Strophen von der Allgewalt der Liebe entlockt dem Chor der Verſuch Haimons, ſeine Verlobte zu retten, und ſein verzweifeltes Fortſtürmen, das ſeinen Seelenzuſtand offenbart; das düſtere vierte Staſimon von dem ſchrecklichen Schickſal eingekerkerter und mißhandelter Menſchen der Vorzeit fließt aus dem mitleiderregenden Anblick der zur Grabesnacht wandelnden Heldin; das letzte, in dithyrambiſchem Schwung aufſteigend und dem Gotte geweiht, der wie kein anderer Thebens iſt, aus der Hoffnung auf glückliche Löſung, welche wieder durch Kreons Sinnesänderung erweckt iſt. Wenn der Dichter im König Ödipus das Höchſte erreicht, was ihm an Vollendung im geſchloſſenen Aufbau der Handlung gelungen iſt, ſo iſt es faſt überflüſſig darauf hinzuweiſen, daß die Chorlieder der Antigone nach Reife und Größe

[1] Vgl. die Karte, welche E. Fabricius ſeiner Abhandlung „Theben" (Freib. i. Br.) beigegeben hat.

des Inhalts, nach der Pracht der Diktion und Bilder und schließlich nach der Kraft ihres lyrischen Schwunges von ihm niemals übertroffen sind. Wollte man etwas an ihnen bedauern, so könnte man sagen, daß sie in absteigender Linie schwächer werden. Leider beeinträchtigt jetzt den Genuß ihrer Lektüre der schwer verderbte Text, den wie bei keinem anderen Drama des Dichters auch die Dialogpartien zeigen.

Wir verzichten im Prinzip darauf, die Verteilung der Rollen auf die drei Schauspieler zu versuchen, da fast überall verschiedene Kombinationen möglich sind. Hier sei nur das Experiment gemacht, den Protagonisten zu entlasten, um eine oben aufgestellte Vermutung zu begründen. Protagonist: Antigone, Eurydike. Deuteragonist: Kreon. Tritagonist: Ismene, Wächter,[1] Haimon, Teiresias, Angelos und Exangelos. An sich konnte auch der Protagonist den Exangelos geben. Sei es, daß eine solche Rolle unter seiner Würde ist, sei es, daß die von uns aufgestellte Vermutung der Wirklichkeit entspricht, jedenfalls läßt der Dichter den Angelos zu dem Zwecke in den Palast gehen, daß er als Exangelos wieder herauskommen kann.

Die Aufführung der Tragödie fällt in das Jahr 441.

Ödipus auf Kolonos.

Daß die Sage vom Tod und Begräbnis oder richtiger von der Entrückung des Ödipus in Attika nicht zum Bestande des Epos gehört haben kann, würde von selbst einleuchten, auch wenn die Ilias nicht von dem Tode des Dulders in Theben erzählte (XXIII 679). Als sicher ist anzunehmen, daß nach der weiteren Entwicklung der Sage zum Schrecklicheren Ödipus nicht in Theben blieb, sondern in den Kithairon wanderte, wo er ausgesetzt war.[2] Sicher ist ferner, daß der Held, dessen Leben mit den geheimnisvollen, finsteren Gewalten der Erdentiefe verknüpft ist, an einem Orte endet, der den Erinyen geweiht ist, mag es nun eine Stätte

[1] Er erhält von Kreon V. 444 den Befehl, zu gehen. Das ist nötig, damit der Schauspieler für das zweite Auftreten Ismenens V. 526 frei wird.

[2] Vgl. König Öd. 420 ff. und v. Wilamowitz' Bemerkung dazu in E. Brubns Ausgabe.

im Kithairon oder in einer andern Örtlichkeit Böotiens ſein. Nach der Richtung, welche zu Ödipus auf Kolonos führt, ſetzt ſich die Sage erſt fort, als die attiſche Dichtung den Stoff ergriffen hat und das Ende des Thebaners Ödipus in Attika lokaliſiert.

An zwei Orten zeigte man das Grab des Ödipus, welche beide den Erinyen heilig waren: am Areshügel in der Stadt und am Roßhügel, dem Kolonos Hippios, zehn Stadien d. h. eine Viertelmeile nordweſtlich von Athen. Pauſanias erzählt Buch I c. 28 § 7, daß innerhalb des Geheges des Areshügels, wo das Heiligtum und die Standbilder der Erinyen und anderer chthoniſcher Götter ſeien, auch Ödipus' Grab ſich befinde, und bemerkt, daß er der Dichtung des Sophokles nicht glaube, weil ſie Homer widerſpreche. Er behauptet, Ödipus' Gebeine ſeien von Theben nach Attika geſchafft und hier beigeſetzt. Buch I c. 30 § 4 ferner weiß er ein Heroon des Ödipus im Kolonos Hippios zu nennen, dem Ort Attikas, wohin Ödipus (gleichfalls im Widerſpruch mit Homer) nach der Sage zuerſt gekommen ſei. Wie ſich dieſe beiden Orte, deren chthoniſcher Charakter derſelbe iſt, als Ruheſtätte des Ödipus in Attika erklären, hat v. Wilamowitz (Aus Kydathen S. 103 Anm. 11) gezeigt. Der Hügel des Blutgerichts, die Grotte der Erinyen, der Eingang zur Unterwelt und das Ödipusgrab lagen ſämtlich am Areopagfelſen. Dieſer befand ſich als unheimliche Stätte außerhalb des alten vorthemiſtokleiſchen Mauerrings. „Wohl hat die Themiſtokleiſche Mauer den Areopag hineingezogen in die Stadt, und all die unterirdiſchen Dämonen nicht von ihren Sitzen geſcheucht. Aber die fromme Phantaſie ruhte nicht, bis ſie ihnen wieder eine Stätte außerhalb des Pomöriums — angewieſen: darum ſind die *Σεμναί*, der Eingang in die Unterwelt und ſogar das Ödipusgrab hinausgewandert an den Roßhügel."

Daraus folgt mit Evidenz, daß die Sage vom Tode des Ödipus im Hain der Eumeniden auf Kolonos nicht vor dem Jahre 480 entſtanden iſt. Äſchylus hat ſie nicht behandelt, wohl aber in ſeinen verlorenen Eleuſiniern einen Stoff bearbeitet, der zwiſchen Antigone und Ödipus auf Kolonos in der Mitte ſteht. Wie dort die Idee der Pietät gegen die Toten entwickelt, hier von dem frommen Sinn des Dichters ſeinem Heimatgau ein ſchönes Denkmal geſetzt wird, ſo verbindet Äſchylus in ſeinem Drama

jene Idee mit der Liebe zu ſeiner Heimat Eleuſis. Kolonos ferner wie Eleuſis ſind der Sitz chthoniſcher Gottheiten. Schwerlich aber wird man zu der Annahme Welckers gezwungen ſein, daß Äſchylus' Eleuſinier „ein Vorbild für Ödipus in Kolonos" abgegeben hätten.

Euripides ſkizziert dann in der Schlußſzene der Phoiniſſen den Umriß der Sage. Nachdem Antigone die Hand Haimons zurückgewieſen hat, entſchloſſen, dem Vater ins Elend zu folgen, nimmt ſie mit Ödipus Abſchied von den Leichen der Mutter und der Brüder, worauf Ödipus ihr ſagt, daß jetzt ſich des Loxias Orakel erfülle, er werde in Athen, und zwar im heiligen Kolonos ſterben.

Daß er damit unſerm Dichter die Anregung zu ſeiner Tragödie gegeben habe, wird ſelbſt ein Euripidesſchwärmer nicht behaupten wollen, auch wenn, was noch keineswegs feſtſteht, die Phoiniſſen älter wären als die erſte Konzeption des Sophokleiſchen Dramas. Freilich iſt dieſes nicht einmal mehr vom Dichter ſelbſt zur Aufführung gebracht, ſondern ein poſthumes Werk. Es wurde, wie eine Hypotheſis berichtet, von ſeinem Enkel Sophokles auf die Bühne gebracht im Jahre 401. Eine Erzählung beſagt, Sophokles ſei noch kurz vor ſeinem Tode von ſeinem eignen Sohne Jophon wegen Geiſtesſchwäche vor Gericht gebracht, und der Dichter habe zu ſeiner Verteidigung das eben vollendete Einzugslied des Chors unſerer Tragödie den Richtern vorgeleſen. Dieſe Anekdote hat natürlich keinerlei hiſtoriſchen Wert; immerhin kann man möglicherweiſe aus ihr ſchließen, daß dem Dichter dieſes Werk teuer geweſen iſt. Die Schwierigkeiten und Rätſel, welche es uns in der vorliegenden Geſtalt aufgibt, bleiben zu erörtern, wenn wir dieſe kennen gelernt haben.

Die Vorfabel.

Als der junge Ödipus in Delphi die grauſigen Orakel erhalten hatte, fügte der Gott hinzu, er werde nach langer Zeit Ruhe finden, wenn er an einen Ort kommen werde, wo die *Σεμναί*, d. h. die Eumeniden, ihren Sitz hätten. Nachdem die Kataſtrophe über ihn hereingebrochen und er der unſeligſte aller Menſchen geworden, trieb es ihn, die Stadt zu verlaſſen, wo ein trügeriſches Glück ihn jahrelang umſchmeichelt und die Hand der Gottheit dann jählings in den Staub geſtoßen hatte. Doch Kreons Befehl

zwang ihn zu bleiben. Er alterte in der Stille des Gemachs, abgeſchieden von der Welt, und in ſeine Seele zog die Ruhe, welche die Zeit auch dem Unglücklichen ſchenkt. Er hoffte ſeine Tage in Theben zu beſchließen. Da trieb ihn ein neuer Befehl Kreons gegen ſeinen Willen hinaus, und als blinder, hilfloſer Greis zog er am weißen Stabe ins Elend, um als Bettler heimatlos von Ort zu Ort zu wandern. — Die Söhne haben der Schmach gefühllos zugeſchaut, Antigone teilt liebreich ſein Los, Ismene bleibt in Theben, um dem Vater alles zu melden, was für ihn wichtig ſein kann. Ödipus zieht lange umher, bis er, ohne es zu wiſſen, nach dem attiſchen Gau Kolonos kommt, Antigone in der Ferne die Zinnen der Burg von Athen erblickt und beide auf der nach Athen führenden Straße wandernd müde vor dem Hain der Eumeniden anlangen. Inzwiſchen iſt Kreon als Beauftragter ſeiner Stadt mit bewaffnetem Gefolge unterwegs, um Ödipus nach Theben zurückzuführen, da einem Orakel zufolge dem Staate Unheil droht, wenn er nicht Ödipus' Grab in ſeiner Gewalt hat. Man will ihn nach ſeinem Tode an der Grenze des Landes begraben. Aber ſchon vor Kreon iſt Ismene aufgebrochen, um den Vater zu ſuchen und von dem Anſchlag wider ihn zu benachrichtigen. Gleichzeitig iſt das Heer der Sieben unter Polyneikes' Führung im Anmarſch gegen Theben. Während nämlich Ödipus im Elend lebt, haben ſeine Söhne ihre urſprüngliche Abſicht, auf den Thron zu verzichten, aufgegeben und nach dem Zepter von Theben gegriffen. Doch ſofort iſt ein Zwiſt ausgebrochen. Eteokles, der jüngere, hat die Stadt auf ſeine Seite gebracht, Polyneikes vertrieben und ſich der Herrſchaft bemächtigt. Darum zieht Polyneikes jetzt gegen Theben, ſich ſein Recht zu erkämpfen, und wird abgeſandt, um ſeinen Vater zu bewegen, auf ſeine Seite zu treten, weil daran der Sieg des Heeres hängt.

Die Fabel.

Da Ödipus nicht weiß, wo er ſich befindet, ſo bittet er Antigone, Erkundigungen einzuziehen. Plötzlich erſcheint ein Bewohner des Gaus und klärt angſtvoll den Fragenden darüber auf, wo er iſt. Jetzt erkennt Ödipus, daß das Ende nahe iſt, welches er erſehnt und welches ihm die Götter beſchieden haben.

Der Chor der Gaubewohner weigert ihm die Aufnahme, ſendet aber zu Theſeus um Entſcheidung. Da tritt Ismene auf und unterrichtet den Vater von allem, was in Theben geſchehen und was gegen ihn im Werke iſt. Darauf erſcheint Theſeus, ſagt Ödipus ſeinen Schutz zu und gewährt ihm die Bitte, hier bleiben zu dürfen; er ſelbſt geht, um Poſeidon ein feierliches Opfer zu bringen. Während ſeiner Abweſenheit kommt Kreon, raubt Ismene und Antigone und legt Hand an Ödipus, deſſen Wegſchleppung jedoch durch Theſeus' Dazwiſchenkunft verhindert wird. Er zwingt Kreon, ſeinen Raub herauszugeben, und bewegt Ödipus trotz ſeines Widerſtrebens, Polyneikes anzuhören, der flehend an Poſeidons Altar ſitzt. Polyneikes trägt reuig und zerknirſcht ſeine Bitte vor, erntet aber den Fluch des Vaters. Donner und Blitz künden, daß Ödipus' Todesſtunde gekommen iſt. Er, der Blinde, führt jetzt Theſeus und ſeine Töchter zu der Stätte im Hain, wo er wunderbar der Welt entrückt wird. Sein Grab, d. h. die Stelle, wo er verſchwunden iſt, bedeutet Segen für Athen. Antigone und Ismene gehen nach Theben, den Fluch des Vaters zu wenden.

Das Gerüſt der Tragödie.

Ort der Handlung: den Hintergrund bildet der Hain der Eumeniden mit einem Zugang in der Mitte: Lorbeer- und Ölbäume, hochrankender Wein. Im Gebüſch ſchlagen Nachtigallen. In der Ferne ſieht man die Akropolis von Athen. Die Szene iſt eine nach Athen führende Straße. Am Rande des Hains ein unbehauener, rauher Stein, weiter nach vorn ein zweiter. Standbild des Gauheros Kolonos.

Prolog V. 1—116. Perſonen: von links tritt auf Ödipus, ein blinder Greis in zerriſſenem Bettlergewand, vom Schmutz der Straße bedeckt, geführt von Antigone, gleichfalls in dürftiger Tracht. Sie geleitet Ödipus zu dem Stein am Waldrand und läßt ihn ſorglich nieder. Dann ein Bewohner von Kolonos, (im Perſonenverzeichnis fälſchlich „Fremder" genannt wegen der Anrede des Ödipus V. 33). Ödipus: „Wer wird heute dem blinden Bettler eine Gabe reichen? Wo ſind wir?" Antigone: „In der Ferne Athen, hier ein heiliger Hain, ſo ſcheint's. Dort

kommt jemand.“ Koloniat (tritt auf): „Steh auf von dem Sitz, verboten iſt dieſe Stätte, den Eumeniden heilig.“ „Dann bleib' ich.“ Aufſchlüſſe über Land und Herrſcher. Koloniat ab, um die Gaugenoſſen zu rufen, welche über Ödipus' Bleiben entſcheiden ſollen. (Motiv für das Auftreten des Chors.) „Phöbus' Orakel erfüllt ſich; an dem Sitz der Eumeniden ſoll ich mein Leben beſchließen. Göttinnen, ſchenkt mir Erlöſung; erbarme dich des Unglücklichen, Stadt der hohen Pallas! Greiſe kommen. Verbirg mich im Hain.“ Ödipus und Antigone in den Hain.

Erregtes Einzugslied des Chors von Greiſen aus Kolonos. Die Fortſetzung des Einzugslieds wechſelt ſpäter mit Geſang von der Bühne. V. 117—253. Die Chorpartie iſt vom Beginn des Wechſelgeſangs mit den Schauſpielern unter die einzelnen Choreuten verteilt.

„Wo iſt der Verwegene? Kein Heimiſcher, ſonſt hätt' er nicht betreten den Hain den unnahbaren Jungfraun!“ Ödipus tritt vor. „Hier bin ich, ein Unglücklicher.“ „Weh, der blinden Augen! Doch lade keinen Fluch auf dich. Fort aus dem Hain! Komm, wenn du mit uns ſprechen willſt.“ Antigone: „Folg ihnen.“ Ödipus kommt mit Antigone nach vorn. „Doch kränkt mich nicht.“ „Keiner ſoll dich vertreiben.“ Antigone geleitet ihn zu dem vorderen Stein, wo er niederkauert. „Wer biſt du? Woher?“ „Heimatlos, forſche nicht!“ Chor dringt in ihn. Ödipus: „Des Laios Sohn.“ Chor: „Verlaß unſer Land! Haſt uns durch Heimlichkeit betrogen.“ Antigone: „Ich flehe für meinen blinden Vater bei allem, was euch teuer iſt.“

Erſte Szene V. 254—667 in zwei Auftritten, welche durch eine Geſangspartie geſchieden ſind.

Erſter Auftritt V. 254—509. Perſonen: Ödipus, Antigone. Dialog zwiſchen Ödipus und Chorführer; dann Ismene.

„Wir haben Mitleid, doch zittern wir vor der Götter Strafe.“ „Aus Furcht vor meinem Namen ſchädigt ihr den Ruf der frommſten Stadt. Ich bin ein Unſchuldiger. Ihr handelt gottlos, denn ich ſtehe in Götterſchutz. Wo iſt der König?“ „Er wird kommen.“ Ismene tritt auf im Reiſeanzug mit breitrandigem Petaſos und einem Diener, freudeſtrahlend, die

Ihrigen zu finden. Rührende Begrüßung. „Ich komme aus Vorsorge für dich.“ „Die Rollen der Kinder sind vertauscht. Die Söhne sitzen zu Haus, die Töchter mühen sich für mich. Was bringst du?“ „Polyneikes ist von Eteokles vertrieben und zieht mit Heeresmacht gegen die Stadt. Und ein neues Orakel ward den Thebanern über dich: im Leben und Tod bist du ihnen nötig, am Besitz deines Grabes hängt ihre Macht. Deshalb wird Kreon kommen, dich zu holen; nach deinem Tode wollen sie dich an Thebens Grenzen begraben.“ „Wußten das meine Söhne?“ „Ja.“ „Und verlangten nicht nach mir?“ „Nein.“ „Möchten sie den Lohn ernten für ihr unkindliches Verhalten. Meinen Beistand versag' ich, Segen werde ich Athen bringen.“

Chor: „Opfre nun den Eumeniden im Hain.“ Ödipus: „Ich kann nicht, doch die Götter nehmen Stellvertretung an.“ Ismene: „Ich will es.“ (Der Abgang Ismenes hat nur einen bühnentechnischen Zweck.)

Gliedernde Gesangspartie V. 510—548 zwischen Chor und Ödipus. Chor fragt zwecklos und taktlos Ödipus nach seinen Schicksalen aus.

Zweiter Auftritt V. 549—667. Die Vorigen. Theseus tritt auf.

„Mitleidsvoll sehe ich, wer du bist. Künde dein Begehren. Auch ich kenne das Elend der Fremde.“ „Gewähre mir ein Grab bei euch.“ „Das ist kleine Bitte.“ „Doch wird dir Theben darob gram werden.“ „Warum?“ „Sie fürchten ein Orakel, daß mein Grab bei euch später Athen den Sieg über Theben verbürgt.“ „Aber Theben ist uns befreundet.“ „Alles Menschliche ist wandelbar.“ „Mein Schutz ist dir gesichert, magst du hier bleiben, magst du mit mir gehen wollen.“ „Ich bleibe; ach, schütze mich!“ „Sei getrost, dich schirmt mein Name.“ — Theseus ab.

Erstes Standlied V. 668—719 zum Preise des Gaues Kolonos.

„Fremdling, du kamst zur Perle dieses Landes, zum weißschimmernden Kolonos, wo die Nachtigall schluchzt im grünen Talgrund, im stillen Blätterdickicht, wo Dionysos weilt mit den

Nymphen. Vom himmliſchen Tau genährt ſproßt ſchöntraubiger Narkiſſos und goldglänzender Krokos. Nicht verſiegen des Kephiſſos Quellen, Tag um Tag durchrauſcht er das Tal; ihn lieben der Muſen Chöre und Aphrodite mit goldenem Zügel. Nicht in Aſien, nicht im Dorierland kenn' ich einen Baum, wie er dieſem Lande wächſt, des Ölbaums ſilbern Gelaub, den niemand je zerſtören wird, denn über ihm wacht Zeus' Auge und Athene. Und ein ander Geſchenk nenne ich des Kronosſohns Poſeidon: das Roß, das Meer. Du lieheſt Kolonos den Stolz zuerſt, das Roß zu zügeln. Und hoch ſpringt, den Händen ſich fügend, das Ruder, folgend den tanzenden Nereiden."

Zweite Szene V. 720—1043 in zwei Auftritten, welche durch eine vom fortlaufenden Dialog begleitete Geſangspartie des Protagoniſten geſchieden ſind (V. 834—886).

Erſter Auftritt V. 720—833. Perſonen: Ödipus, Antigone, dann Kreon gewaffnet mit Gefolge von links.

„Kreon naht, ſchützt uns, ihr Greiſe." „Sei ruhig." Kreon: „Edle Männer, fürchtet nichts; ich bin geſandt, den Mann zur Rückkehr nach Theben zu bewegen. Unglücklicher Ödipus, höre mich, Kadmos' Volk ruft dich, ich im Schmerz über dein Elend am meiſten, da ich als Bettler dich ſehe und dein Kind, jedes Räubers Beute. Birg dein Leid bei uns, ſage Lebewohl dieſer Stadt." „Frecher Heuchler, wagſt du zum zweitenmal mich in Leid zu ſtürzen? Als ich aus dem Lande wollte, litteſt du es nicht; als es mir lieb geworden, zu Hauſe zu leben, ſtießeſt du mich hinaus. Nun, wo ich Freunde gefunden, willſt du mich wieder fortſchleppen. Nicht einmal nach Hauſe. Ich weiß, was ihr wollt. Doch nimmermehr! Euer Rachegeiſt, bleib' ich hier. Hinweg, du glattzüngiger Verräter!" In dem anſchließenden Dialog tritt Kreons wahre Geſinnung hervor, Ödipus' Haß ſteigert ſich. Kreon läßt trotz der drohenden Haltung des Chors Antigone durch Leute ſeines Gefolges wegſchleppen. (Ismene iſt ſchon vorher geraubt.) Kreon will fort, Chor ſtürmt auf die Bühne und hält ihn feſt. Er macht ſich los und legt Hand an Ödipus. Verfluchung Kreons. In erregter Szene Widerſtand des Chors gegen Kreon; das Volk wird aufgerufen.

Zweiter Auftritt V. 887—1043. Perſonen: Ödipus und Kreon. Theſeus mit Gefolge, von dem unterbrochenen Poſeidonsopfer herbeieilend.

„Was iſt?“ „Raub und Gewalt.“ „Man jage den Räubern nach und bringe die Mädchen zurück. Du, Kreon, biſt ein Friedensbrecher, unwert deiner Stadt.“ „Ich glaubte, ein frommes Volk nähme den Befleckten nicht auf. Ich vergalt Ödipus nur gleiches mit gleichem, er fluchte mir. Doch tue, was du willſt.“ Ödipus: „Die Lüge in deinen Hals. Ich tat ſchuldlos, was ich tat. Du aber frevelſt gegen ein gottesfürchtiges Land, das mich ſchützen wird.“ Theſeus zu Kreon: „Geh voran, zeige, wo die Geraubten ſind.“ — Kreon drohend ab, Theſeus mit Begleitern folgt.

Zweites Standlied V. 1044—1095.

„Möcht' ich ſein, wo ſie kämpfen oder jagen mit verhängtem Zügel. Sie werden ereilt. Bald werd' ich wiederſehen die Dulderinnen. Gib Sieg, allwaltender Zeus und Athene, Sieg, Apollon und Artemis!“

Dritte Szene V. 1096—1210. Perſonen: Ödipus; es treten auf Antigone, Ismene (ſtumme Rolle) und Theſeus.

Rührendes Wiederſehn. Ödipus: „Dank dir, Retter, und Segen über dich und dieſes Land. Ach, daß dich der Befleckte nicht liebkoſen kann!“ (Es wird nicht erzählt, wie die Mädchen wiedergewonnen ſind.) Theſeus: „Ein Verwandter von dir ſitzt am Altar Poſeidons, er will dich ſprechen.“ „Wer kann das ſein?“ „Er kommt von Argos.“ „Mein verruchter Sohn! Zwing mich nicht, ihn zu hören.“ „Bedenke die ſchützende Gottheit!“ Antigone: „Gib nicht Raum dem Zorn. Höre ihn, es iſt Vaterpflicht.“ „Es ſei; aber niemand erzwinge etwas von mir durch Gewalt.“ — Theſeus ab.

Drittes Standlied V. 1211—1248.

„Tor, wen zu leben verlangt über den Mittag! Dem Hochbetagten ſind Schmerzen bereitet, und gleich iſt allen des Hades Los. Nicht geboren iſt das beſte und dann: hinweg, wenn du ſaheſt das Licht. Iſt die Jugend dahin mit ihrem goldnen Unverſtand, dann kommt des Lebens Schreckenskampf und zuletzt das troſtloſe Alter. So umbranden dieſen Armen wie die Nordlandsküſte des Unheils Wogen.“

Vierte Szene V. 1249—1555 in zwei durch einen Zwischengesang geschiedenen Auftritten.

Erster Auftritt V. 1249—1446. Personen: Ödipus, Antigone, Ismene (stumme Rolle); es tritt auf Polyneikes in Tränen.

„Soll ich mein Elend eher beweinen oder den greisen, zerlumpten, hungernden Vater? Ach, ich schlage an meine Brust. Doch bei Zeus thront auch das Erbarmen. Stehe es auch bei dir, mein Vater! — Du schweigst. Ach, wende dich nicht ab! Bittet für mich, Schwestern!" Antigone: „Sprich, Unglücklicher, vielleicht brichst du das Schweigen." Polyneikes: „Aus der Heimat hat mich, den älteren, Eteokles vertrieben, die Bürgerschaft beschwatzend. Nun führ' ich heran Argos' Macht. Wir alle bitten dich: entsag dem Zorn gegen mich und tritt auf unsere Seite, denn das Orakel sagt, daß der siegt, dem du hilfst. Hilf dir und mir, die beide das bittere Brot der Fremde essen." Ödipus: „Nur um Theseus willen spreche ich, doch es wird dich nicht erfreuen. Du hast mich vertrieben, zum Bettler gemacht; tot wär' ich, hätt' ich meine Töchter nicht. Drum höre: nicht wirst du Theben stürmen, fallen wirst du und der Bruder, ihr beide euch tötend. So hab' ich euch vorher verflucht, so verfluch' ich euch jetzt, beim Tartaros, bei Ares." Polyneikes: „Weh mir des Mißlingens, weh der Gefährten! Und schweigen muß ich. Doch ihr, Schwestern, wenn der Fluch über mich sich erfüllt, begrabt mich." Antigone: „Führe das Heer wieder nach Argos." „Das ist schimpflich. Ich gehe in den Tod. Lebt wohl." „Folge mir!" „Ich darf nicht." — Polyneikes ab.

Zwischengesang V. 1447—1499. Die einzelnen Strophen sind unterbrochen durch je fünf Dialogtrimeter.

„Neues Unheil bringt uns der blinde Fremdling, wenn das Schicksal nicht eingreift." (Ein Donnerschlag.) Ödipus, welcher daraus die Gewißheit schöpft, daß das Orakel sich vollzieht (s. V. 94 f.): „Sendet zu Theseus. Zeus' Donner ruft mir zum Hades." (Wiederholter Blitz und Donner.) Chor: „Blitze vom Zeus! Angst ergreift mich. Wie wird es enden!" Ödipus: „Das Ende ist da, das die Götter mir bestimmt." (Es donnert

wieder.) Chor: „Sei gnädig, Dämon, möchte des unheilvollen Mannes Anblick mir nicht Lohn bringen, unerwünschten! Zeus, ich rufe zu dir.“ Ödipus: „Kommt Theseus? Er empfahe den Dank für seine edle Tat an mir.“ Chor: „Komm, Herrscher.“

Zweiter Auftritt V. 1500—1555. Personen: Die Vorigen außer Polyneikes. Theseus.

„Was bedeuten die Donnerschläge? Kommen sie von Zeus?“ „Du kommst zu rechter Frist: des Lebens Schale sinkt, die Götter künden's durch den Donner mir.“ „Was soll ich tun?“ „Ich werde führen zu dem Ort, an dem ich sterben soll. Doch zeig ihn niemand, er gibt euch Schutz vor der Sparten feindlichem Heer. Und was ich sonst allein dir sage, das bewahre in deiner Brust, und jeder König geb' es seinem Erben weiter. Doch sag es nicht den Bürgern, daß nicht der Übermut sie fasse. Die Gottheit ruft, auf ohne Zögern, rühret mich nicht an. Ich führe euch. Leb wohl, du Licht, und Glück und Heil euch allen. Denkt des Toten auch!“ — Geht mit sicherem Schritt voran in den Hain, die anderen folgen.

Viertes Standlied V. 1556—1578.

„Gib ihm, Aidoneus, die letzte Ruh. Nach vielem Leid wird ihn erhöhen ein gerechter Gott. Ehrwürd'ge Göttinnen der Nacht, Kerberos, Thanatos, gebt ihm leichten Weg, der sich aufmacht zu der Toten Gefilden.“

Schlußszene V. 1579—1779 in zwei Auftritten.

Erster Auftritt V. 1579—1669. Personen: Bote aus dem Hain.

„Ödipus ist tot. Ein wunderbares Ende fand er. Als er zur Ehernen Schwelle[1] gekommen, stand er, wo Theseus' und Peirithoos' Eidesmal ist, und setzte sich, löste das schmutzige Gewand und rief um lauteres Wasser, badete und schmückte sich zum Sterben, wie es Brauch. Dann unterirdscher Donner, und die Jungfraun schauderten, und weinend umschlangen sie den Vater. Als er gehört den Donner, nahm er Abschied von

[1] Nach den Scholien so genannt, weil im Gau Kolonos Bergwerke waren. Also trat hier wohl das Erz zutage, wie der Ausdruck γῆθεν ἐρριζωμένον V. 1591 zeigt. An künstliche Erzstufen wird nicht zu denken sein.

den Kindern. Dann eines Gottes Stimme: „Ödipus, was zauderſt du?“ Als er den Götterruf gehört, empfahl er Theſeus' Huld die Töchter, berührte ſie zum letztenmal und hieß ſie gehn. Wir alle ſchieden, Theſeus blieb. Und plötzlich ſahen wir den Greis nicht mehr. Der König betete. Nur er weiß, wie er ſtarb, ob ihn ein Gott hinabgeleitete, ob freundlich ſich die Erd' ihm aufgetan. Ein ſelig Ende!“

Zweiter Auftritt V. 1670—1779. Kommos. Antigone und Ismene weinend, erſchüttert, dann Theſeus.

Verzweifelte Totenklage der Geſchwiſter in aufgeregten Rhythmen, vom Chor begleitet. Zuletzt, von V. 1751 an, in ruhigeren Anapäſten Antigone und Theſeus.

„Nun iſt alles dahin uns Leidensvollen. Iſt er geſchieden? Selig, doch uns deckt Nacht. Wohin ſollen wir? Wär' ich tot!“ „Was Gott fügt, muß man tragen, drum bezwingt euch.“ „So gibt es eine Sehnſucht auch nach Leid! O Vater, hätt' ich dich! In fremder Erde ſchläft er, wie ſein Wunſch, und ihn beweint mein tränenvolles Auge — ewig. Weh Zeus, wohin, wohin?“ Theſeus: „Endet die Klage, ihm iſt wohl.“ „Wir flehn dich an, laß ſehen uns des Vaters Grab.“ „Verſagt iſt's mir vom Seligen ſelbſt beim Heile des Lands, es hörte der Schwurgott.“ „Dann laß uns ziehn in die Heimat fort, ob hemmen wir mögen den Brudermord.“ „Ich werde tun euch alles zulieb und ihm, der hinab in die Nacht ging.“ — Alle ab.

Die Linie der Handlung.

1. Expoſition. Gewißheit des Helden, mit der Ankunft am Eumenidenhain am Ziel ſeines Lebens zu ſtehen. Hier will er ſterben. Entſchluß, Theſeus rufen zu laſſen (Erregendes Moment). . . . . V. 1—116.
2. Steigende Handlung in drei Stufen. . . V. 254—886.
   1. Ödipus' letzten Wunſch droht Theben zu vereiteln. Ankündigung der Gefahr. . . . . V. 254—509.
   2. Den anfangs heftigen Widerſtand der Koloniaten gegen Ödipus' Verweilen im Hain beſeitigt Theſeus zwar und ſagt dem

Helden Schutz zu, läßt ihn aber angesichts der drohenden Gefahr allein. . . . . V. 549—667.

3. Kreon beraubt Ödipus seiner Töchter und legt Hand an ihn selbst (Moment der höchsten Spannung). . V. 720—886.

3. Höhepunkt. Vereitelung des thebanischen Plans durch Theseus' Eingreifen. Rettung des Helden, die Erfüllung seines Wunsches ist gesichert. — Große Szene: in der Mitte Ödipus, das Objekt des Kampfes, zu beiden Seiten die Vertreter der Staaten Athen und Theben. . . . . V. 887—1043.

4. Sinkende Handlung in drei Stufen. . V. 1096—1555.

1. Wiedervereinigung des Helden mit seinen Töchtern, ungern gegebene Erlaubnis zu Polyneikes' Erscheinen, wodurch eingeleitet wird. . . . . V. 1096—1210.

2. Ein letzter Versuch, Ödipus zur Änderung seines Entschlusses zu bewegen (Retardierende Szene). . . V. 1249—1446.

3. Zeus' Donner verkündet, daß die Stunde gekommen ist. Abschied des Helden und Aufbruch zum ersehnten Tod. V. 1447—1555.

5. Ausgang in zwei Szenen:[1] . . . . . V. 1578—1779.

1. episch: Bericht vom geheimnisvollen Ende des Helden im Hain. . . . . V. 1578—1669.

2. lyrisch: Totenklage der Töchter. . . . V. 1670—1779.

Abendfrieden liegt über dieser Tragödie. Hat dem Dichter in einem Faustischen Alter erst das Sinnen über sein eigenes baldiges Ende die Feder zu ihrer Abfassung in die Hand gegeben, oder hat er die Idee dazu gefaßt, als ihn die Labdakidensage zu seinen größten Schöpfungen inspirierte? Beides ist möglich, sicher, daß er das Drama, vollendet nach seiner Absicht oder nicht, unter seinen Papieren behielt. Nach unserer Überzeugung kann es in seiner jetzigen Form nicht von ihm stammen.

Im Ödipus auf Kolonos dramatisiert Sophokles die junge Sage von Ödipus' Ende. In dem Tode, den ein Greis ersehnt und der ihn von einem qualvollen Dasein erlöst, liegt an sich nichts Dramatisches, auch wenn er unter so außerordentlichen Umständen

---

[1] Gebaut wie die Katastrophe der Antigone.

erfolgt wie hier. Damit zunächſt Ödipus und mit ihm der Zuſchauer die ſubjektive Gewißheit hat, daß der gewünſchte Tod auch eintreten wird, greift Sophokles zu ſeinem gewohnten Orakelmotiv: daher das erſte Orakel.[1] Damit ferner Bewegung in den Vorgang kommt, müſſen die Greiſe von Kolonos dem Helden, welcher im Hain der Eumeniden zu ruhen wünſcht, Widerſtand leiſten, muß der König des Landes geholt werden. Das reicht aber für eine dramatiſche Handlung, in deren Szenen wirkliches Leben pulſieren ſoll, noch nicht aus. Einem Unglücklichen, welcher die Dornenkrone eines unverſchuldeten Leidens trägt, wird der fromme König des frommen Athen die Aufnahme nicht verſagen, zumal dieſe der Ratſchluß der Gottheit beſtimmt hat. Dazu bringt — ein zweites Motiv des Dichters für die Aufnahme ſeines Helden — Ödipus dem Lande, in deſſen Erde er ruhen wird, dauernden Segen. Alſo muß ein anderer, ſtarker Wille eingreifen, der ſich der Erfüllung jenes letzten Wunſches entgegenſtemmt. Dieſer fremde Wille wird in Bewegung geſetzt durch das zweite Orakel. Theben muß die Gewalt über Ödipus' Grab haben, wenn ihm aus dem Groll des Toten kein Unheil erwachſen ſoll. Erſt durch dieſes Mittel wird eine dramatiſche Handlung geſchaffen, welche den notwendigen Forderungen entſpricht, und aus ihr ergeben ſich die notwendigen Charaktere: der Held und, da er als hilfloſer Blinder nicht ohne Begleitung ſein kann, Antigone, dieſe Inkarnation der opfervollen Liebe, der Chor der Greiſe von Kolonos als Vertreter des Demos, in welchem die Handlung ſpielt, Theſeus, der König des Landes, in welchem der Held Schutz ſucht, und Kreon, der Vertreter Thebens. Mehr Perſonen bedarf es für die Handlung nicht, wie ſie verläuft.

Wir finden aber außer den Aufgezählten noch, abgeſehen von dem Koloniaten des Prologs, welchen das Perſonenverzeichnis fälſchlich „Fremder" nennt, Ismene und Polyneikes. Mit ihnen wird ein neues Element in die Handlung getragen. Nicht etwa, als ob ihr Auftreten, ihre Worte und Abſichten den Verlauf der Handlung mit Notwendigkeit bedingten oder beeinflußten. Die Rolle Ismenens gebraucht der Dichter, um Ödipus über die letzten Vorgänge in Theben zu unterrichten und die bevorſtehende Ankunft

[1] Dies hat freilich auch Euripides, ſ. Phoin. 1703 ff.

Kreons zu melden. Dazu bedarf es aber der Tochter des Helden nicht, ein Bote hätte für dieſen Zweck ausgereicht. Polyneikes ferner, der Sohn, erſcheint erſt in der Peripetie. Schon aus inneren Gründen kann er den Entſchluß des Vaters nicht wenden, er hält ihn nur kurze Zeit auf. Warum hat nun der Dichter Tochter und Sohn in das Drama eingeführt? — Er erweitert durch die Szenen, in welchen ſie auftreten, die Handlung zu einem Rückblick und Ausblick auf die Geſchicke des Labdakidenhauſes. Außer der toten Jokaſte und dem unabkömmlichen Eteokles ſind alle Häupter des unſeligen Geſchlechts verſammelt; wir ſehen alle dieſe großen Menſchen, bei deren Anblick der Menſchheit ganzer Jammer uns anfaßt, und der Dichter läßt dieſe ganze tragiſche Geſchichte von Fluch, Verhängnis, Schuld, Greueln, unverdientem und verdientem Leid noch einmal an den Hörern vorüberziehen von einem Punkte aus, wo wir den Hauptträger alles Unglücks einem friedvollen, ſeligen Ende, die ſchuldigen Söhne ihrem verdienten Untergang entgegengehen ſehen.

Daß durch dieſe Erweiterung das Ganze an dramatiſcher Kraft und an Klarheit gewonnen habe, wird man freilich ſchwerlich behaupten können, und damit kommen wir zu den Anſtößen und Schwierigkeiten, welche uns in dieſer Tragödie auf Schritt und Tritt begegnen und deren Aufdeckung und Beſeitigung ſchon viele Federn in Bewegung geſetzt hat, ohne daß bisher eine überzeugende oder auch nur befriedigende Löſung aller auftauchenden Fragen gelungen wäre.

Das geringſte Bedenken macht noch der Gegenſatz der Schweſtern in ihrem Äußern: Antigone barfuß und barhaupt, dürftig gekleidet, Ismene mit Diener und Maultier und in paſſender Reiſetoilette, wo man dann doch meinen ſollte, daß Ismene bei gleicher Geſinnung wie Antigone von Theben aus beſſer für Vater und Schweſter ſorgen könnte. Doch was vermöchte das ſchwache Mädchen viel für ſie zu tun? Ödipus hebt doch V. 353 ff. die Liebe und Treue Ismenens hervor, und iſt es ausgeſchloſſen, daß ſie bei den früheren Begegnungen ihnen nicht nach Kräften geholfen hat? Auch kann man nicht ſagen, daß ſie jetzt mit fürſtlichem Prunk auftritt: ſie hat gerade nur, was ſie für die weite Reiſe braucht. Wir nehmen an der Ismene- und beſonders an der Polyneikesſzene

zunächſt Anſtoß, weil ſie in ihrer Entwicklung einen dunkeln Schatten auf den Charakter des Helden werfen. Rohde ſagt in ſeiner Pſyche S. 536 Anm. 1 zwar mit kraſſer Übertreibung, aber doch richtigem Blick: „Man braucht nur unbefangen das Stück zu leſen, um zu ſehen, daß dieſer wilde, zornige, mitleidloſe, den Söhnen greulich fluchende, der Vaterſtadt Unglück rachgierig vorausgenießende Greis nichts hat von dem ‚tiefen Gottesfrieden', der ‚Verklärung des frommen Dulders', welche die herkömmliche Literarexegeſe zumeiſt bei ihm wahrnehmen möchte." In der Erklärung dieſer erbarmungsloſen, bis zu grauſamem Hohn (V. 1396) gehenden Handlungsweiſe des Helden weichen wir freilich ab (vgl. Ödipus im Kapitel Charaktere).

Noch bedenklicher iſt ein ſachlicher Widerſpruch, der durch beide Szenen in Vorfabel und Fabel hineingetragen oder doch wenigſtens verſtärkt wird. Nach der Vorfabel hat Kreon die Herrſchaft gehabt, und während derſelben hat er oder, was dasſelbe beſagen will, die Stadt Ödipus vertrieben (V. 440 u. 770); die Söhne haben dieſer Roheit gleichgültig zugeſehen. Das macht ihnen der Vater V. 427 ff. zum Vorwurf. In der Polyneikesſzene dagegen ſagt er zweimal, V. 1356 u. 1363, daß Polyneikes ihn aus dem Lande geſtoßen hat, wie er das Theſeus gegenüber (V. 599 f.) von beiden Söhnen behauptet. Nun wird man dieſen Widerſpruch zu heben ſuchen, indem man ſagt, Ödipus übertreibe nur im Zorn, oder er ſetze ihr gleichgültiges Zuſehen, wo ſie doch die Kraft gehabt hätten, die Vertreibung zu verhindern, der Vertreibung gleich. Aber zwiſchen paſſivem Zuſehen und aktivem Handeln liegt doch ein ſtarker Unterſchied. Ebenſo entſteht mindeſtens eine Unklarheit, wenn man die Verſe 851 und 1355 miteinander vergleicht. Dort bezeichnet ſich (in der Gegenwart) Kreon ausdrücklich als Herrſcher, hier nennt Ödipus den Eteokles Inhaber von Zepter und Thron. Letzteres entſpricht der Wahrheit, und man kann den Widerſpruch nur damit erklären, daß Kreon dort ſich als bevollmächtigten Vertreter Thebens übertreibend ſo bezeichnet oder auch mit bewußter Abſicht lügt. Eine Unklarheit bleibt aber beſtehen.

Nun wollen wir damit nicht etwa die Unechtheit beider Szenen behaupten, denn ſie tragen nach Sprache und Charakterentwicklung

unverkennbar den Stempel Sophokleiſchen Geiſtes. Wer anders könnte Verſe ſchreiben wie die, in welchen Polyneikes das Elend von Vater und Schweſter malt (V. 1254 ff.), wer anders die reuige Zerknirſchung des Sünders und die grenzenloſe Liebe des Weibes ſo typiſch darſtellen wie unſer Dichter?

Kann man nun die eben entwickelten Bedenken zur Not erklären, ſo verſagt jedes Mittel vor dem Widerſpruch, welcher zwiſchen der notwendig vorauszuſetzenden Stellung Athens zu Theben und dem im Stück dargeſtellten Verhältnis beider Städte klafft. Die Gabe, welche Ödipus Athen mit ſeinem Grabe bringt, ſetzt eine zukünftige Feindſchaft zwiſchen beiden Staaten voraus, wie ſie auch in hiſtoriſchen Zeiten beſtanden hat. Sophokles kannte bis zu ſeiner Todesſtunde Theben und den Böoter nur als den erbittertſten, tückiſchſten Feind ſeiner Vaterſtadt. Daß er, der den Schluß des peloponneſiſchen Krieges nicht erlebt hat, einen andern als feindlichen Zuſtand hätte zugrunde legen können, iſt undenkbar. Und dabei herrſcht die ſchönſte Eintracht zwiſchen beiden Staaten! Ja, dem frechen Landfriedensbruch Kreons gegenüber — er erinnert an den Überfall von Platää — vermag Theſeus, wenn er ſein Gelingen auch vereitelt, doch eine Rede zu halten, deren larmoyantes Pathos, deren widerwärtige Lobhudelei nur von ihrer entſetzlichen Weitſchweifigkeit überboten wird (V. 897 ff.). Solche ermüdend langen Reden weiſt das Drama auch ſonſt auf. So gleich die folgende des Ödipus. Was er in 53 Verſen ſagt, würden auch 20 tun, um ſo mehr, als er den Beweis ſeiner Unſchuld, welcher ihren Hauptinhalt bildet, bereits früher dem Chor gegenüber angetreten hat (V. 258 ff.). Die breite Ausführung aller Szenen charakteriſiert überhaupt das ganze Stück und erklärt auch ſeine übermäßige Länge: es geht um etwa dreihundert Verſe über das Normalmaß hinaus. Der Prolog wird unnötig durch den Koloniaten verlängert, denn er iſt nichts anderes als ein Vorläufer des Chors, hat auch nichts anderes zu ſagen als dieſer. Die Parodos erſtreckt ſich, ähnlich wie in der Elektra, auf etwa anderthalbhundert Verſe. Das ſonſt geſchloſſene Einzugslied löſt ſich hier in eine kunſtvolle Geſangſzene auf, deren Partner, die Choreuten auf der einen, die Schauſpieler auf der anderen Seite, ein virtuoſes Muſikſtück aufführen. Daß muſikaliſcher Effekt der Hauptzweck dieſer kommatiſchen Parodos

ist, beweisen die künstlichen Rhythmen, der Gesang zweier Schauspieler statt eines und die symmetrische Verteilung der Chorantworten auf die einzelnen Choreuten. Die Einübung des Ensembles zu einheitlicher, voller Wirkung muß erhebliche Schwierigkeiten bereitet haben. Das Haschen nach ungewöhnlichen Effekten nimmt man auch in dem folgenden lyrischen Zwischenstück wahr (S. 510 ff.). Es würde den modernen Leser zu einem bedauerlichen Schluß auf das ästhetische und sittliche Gefühl des antiken Publikums zwingen, wenn man annehmen müßte, daß es in diesem Falle auf die Textunterlage viel gehört hätte. Denn dieses Herausquälen der grauenhaften Schicksale des Unglücklichen, die doch allen bekannt sind, berührt geradezu widerwärtig. Die Aufmerksamkeit muß auf den musikalischen Vortrag gerichtet gewesen sein. Dagegen hat die sonst unerhörte Zerreißung der beiden korrespondierenden lyrischen Trimeter V. 539 u. 546 in vier Stücke bereits einen Vorgänger in dem Dialogvers 753 des Philoktet, wodurch der Dichter seine bekannte Erfindung, bei erregtem Gespräch die Trimeter unter zwei Personen zu verteilen (*ἀντιλαβαί*), noch überbietet. Die in der Parodos durch musikalische Zwecke erklärte Länge wiederholt sich sodann ganz unmotiviert in der dem soeben behandelten Zwischensatz vorhergehenden Szene. Nach der völlig ausreichenden Begründung durch den Helden, weshalb er im Hain der Eumeniden zu ruhen wünscht, fordert der Chor ihn auf, sich durch eine Opferhandlung zu entsühnen, was nach allem Vorhergegangenen zwecklos und überflüssig ist. Die Zeremonie wird dann ausführlich beschrieben und schließlich — Ismene abgeschickt, um in Stellvertretung für Ödipus die feierliche Handlung hinter der Szene vorzunehmen. Offenbar ist ihre Entfernung von der Bühne der ganze Zweck des Vorgangs, denn der Schauspieler, welcher ihre Rolle hat, muß für den sogleich auftretenden Theseus frei werden. Dazu aber werden nicht weniger als achtundvierzig Verse vergeudet. In ähnlicher Breite sind auch die übrigen Szenen angelegt. Offenbart sich darin die garrula senectus? Bei einem Sophokles, der mit fünfundachtzig Jahren den Philoktet dichten konnte, vermögen wir dies nicht anzunehmen. Übrigens verraten auch die zahlreichen Stellen, welche demokratische Einrichtungen auf die heroische Königszeit übertragen, eine fremde Hand.

Das letzte Rätsel, welches uns das Drama aufgibt, ist die Verteilung der vorhandenen Rollen unter die drei Schauspieler. Daß in drei Szenen, V. 1096 ff., 1249 ff. u. 1500 ff., vier handelnde Personen zugleich auf der Bühne tätig sind, macht allerdings keine Schwierigkeit. Denn die Regel des attischen Dramas, welche Horaz (De arte poet. 192) in die klassischen Worte faßt, ne quarta loqui persona laboret, wird auch hier nicht übertreten, da Ismene jedesmal stumm bleibt. Aber in der Gestalt, in der das Stück uns vorliegt, ist es unmöglich, alle Rollen einheitlich, d. h. so zu besetzen, daß jeder Schauspieler die Person, welche er zu spielen hat, auch ganz übernehmen kann. Man mag kombinieren, soviel man will, eine der wichtigsten Rollen, Theseus, muß, drei Schauspieler vorausgesetzt, auf diese der Reihe nach verteilt werden. Eine derartige Modulationsfähigkeit der Stimme vorauszusetzen, daß die Tonlage dieser Rolle auch nur annähernd von eventuell drei verschiedenen Organen getroffen werden könnte, hieße die Kunst auch des größten Talents überschätzen. Und in welch homerisches Gelächter wäre das kunstsinnige attische Publikum ausgebrochen, wenn es seinen angebeteten König-Heros bald im Tenor, bald im Bariton oder im Baß hätte sprechen hören! Darauf hat schon Lachmann aufmerksam gemacht. Diese Undenkbarkeit zu vermeiden gestattet nur die Annahme eines Aushilfsschauspielers, zu der wir sonst in keinem der erhaltenen Dramen unseres Dichters gezwungen sind. Wie sich die Rollen dann verteilen ließen, ist müßig darzulegen, da sich der Kombination verschiedene Möglichkeiten bieten.

Bei diesem Wust von Bedenken, Schwierigkeiten, Zweifeln und Widersprüchen erscheint es ausgeschlossen, daß die Fassung, in welcher wir die Tragödie jetzt lesen, von dem Dichter stammt. Wir wissen nur, daß Sophokles sie nicht aufgeführt hat und daß sie frühestens sein gleichnamiger Enkel im Jahre 401, also vier Jahre nach des Dichters Tode, auf die Bretter brachte. Außerdem berichtet die erste Hypothesis, daß er das Drama in hohem Alter schrieb als eine Dank- und Liebesgabe nicht nur für das weitere Vaterland, sondern auch für seine engere Heimat, den Gau Kolonos.

Ein Rückschluß auf die originale Form, der auch nur einige Sicherheit böte, ist völlig unmöglich. Wenn der Enkel, wie

anzunehmen, die Tragödie überarbeitet hat, aber nur mit Rückſicht auf die Verſchiebung des politiſchen Verhältniſſes zwiſchen Athen und Theben, welche nach Sophokles' Tod mit dem Beginn der auf Hellas laſtenden ſpartaniſchen Hegemonie eintrat, ſo bleibt es wunderbar, daß man dann nicht die vom Enkel vorgenommenen Veränderungen erkennen und ausſcheiden kann, was tatſächlich unmöglich iſt. Er muß radikale Arbeit gemacht haben, und zwar ſehr geſchickte. Aber was hat er vorgefunden? Ein vollendetes Drama? Oder nur einen Entwurf mit einzelnen je nach Stimmung und Drang ausgearbeiteten Partien, wie z. B. die herrlichen Chorlieder eins und drei? Oder zwei Entwürfe, den einen mit einfacher, den anderen mit erweiterter Handlung? Das ſind Fragen, die wir nicht beantworten können, die aber wohl verdienen aufgeworfen zu werden, weil ſie den Weg zeigen, der möglicherweiſe zu einer Erklärung der vielen Rätſel führt.

Doch wollen wir uns den Genuß des Werkes darum nicht verkümmern laſſen. Denn wenn auch eine ruhige Betrachtung nicht alles bewundern kann, was unter Sophokles' Flagge ſegelt, ſo bleiben Schönheiten genug, an denen ſich unſer Herz erfreut. Sie liegen nicht in einer ſpannenden, kunſtvollen Handlung, auch weniger in den Charakteren. Antigones Bild allerdings ſtrahlt in reinſtem Glanze. Der Dichter hat es befreit von den Flecken der Härte und trotzigen Leidenſchaft, welche die Handlung der Tragödie Antigone erforderte. Im Ödipus auf Kolonos iſt ſie nur Liebe, nur hingebende Aufopferung, ein Idealbild holdeſter Weiblichkeit. Man ſieht, wie der Dichter es ſich aus der Seele herausgeſchrieben hat. Doch ſie iſt ja nur eine Nebengeſtalt. Die drei Träger der Handlung dagegen laſſen eine ungetrübte Freude an ihrem Weſen nicht aufkommen. Den Charakter des Helden entſtellt die erbarmungsloſe Härte gegen ſeine Söhne, Kreon iſt ein feiger Heuchler, der Hinterliſt mit roher Gewalttätigkeit paart, Theſeus zwar ein idealer Herrſcher, aber ſein Bild zu blaß, zu ſchattenhaft. Polyneikes endlich wäre eine ſympathiſche Erſcheinung, wenn wir ſicher ſein könnten, daß ſeine Reue vorhielte, und wenn ihn nicht Selbſtſucht zum Vater triebe.

Aber was der Dichtung ihren eigenartigen Reiz gibt, das iſt die Schilderung eines ſeligen Endes nach tiefer Qual durch die

Gnade der Götter, das ist die Verbindung echter Frömmigkeit und inniger Heimatsliebe, welche die schönsten Teile der Tragödie durchdringt.

„Die Götter, die dich schlugen, sie erhöhn dich jetzt",

sagt Ismene V. 394 zum Vater. Unschuldig gelitten auf Erden, doch durch das gnadenvolle Walten der Götter eingehend zu den Gefilden der Seligen und ein segenspendender Heros kommenden Geschlechtern. Und der das dichtete, war selbst ein müder Greis, welcher der letzten Stunde harrte. Ihm hatten die Götter im Gegensatz zu Ödipus ein Glückslos geschenkt, wie es nur wenigen beschieden ist. Und dennoch, auch er ersehnt das Ende, er beklagt durch den Mund des Chors die Last und das Leiden des Alters, ja er, der Gesegnetsten einer, welche auf dieser Erde gewandelt sind, spricht mit Theognis die melancholische und doch so tiefe Wahrheit aus, welche der gefangene Silen dem König Midas lehrte: nicht geboren zu werden ist das Beste. Aber auch im höchsten Alter schwellt ihm noch der Stolz auf sein herrliches Athen das Herz, und die Liebe zu seinem Heimatsgau begeistert ihn zu dem köstlichen Sang von Kolonos. Der antike Mensch steht ja der Natur viel objektiver gegenüber als unser sentimentales Geschlecht; diese Schilderung aber mutet fast modern an. Man wird nicht müde, die wundervollen Strophen immer wieder von neuem zu lesen, und begreift die Glut der Verse, wenn man sich erinnert, daß das Kephissostal von Kolonos die lieblichste Oase in der Felsendürre des steinigen Attika war. Üppige Vegetation, schöner Baumwuchs, ein nie versiegender Bach mit klarem Wasser gaben diesem stillen Erdenwinkel im kleinen Maßstabe den Charakter des Landschaftsbildes vom Tempetal und Olympia, welche dem Griechen die Paradiese seines Landes waren.[1]

Den Kontrast zu dem schimmernden Glanz, den er über diese Strophen ausgießt, gibt der Meister der Botenberichte in der Erzählung von Ödipus' Entrückung. Eine unheimliche Stelle des geheimnisvollen Hains. Sie soll uns an die Stätte erinnern, wo Ödipus einst unwissend den Vater erschlug (V. 1592); ein Eingang

[1] Vgl. die landschaftliche Schilderung von Olympia in Baumeisters Denkmälern S. 1056.

zur Unterwelt. Unterirdiſcher Donner, eine dumpfe Stimme, welche dem Greiſe ruft. Alle Schauer vor den unſichtbaren Mächten der Tiefe faſſen uns, wenn wir Theſeus ſehen, wie er die Hände vor das Antlitz ſchlägt, als der Schlund des Hades ſich auftut und Ödipus verſchlingt. Und bei allem Grauen doch das Bewußtſein, daß ein Menſch zu ſeinem Frieden eingeht. Wahrlich, auch hier ſind Götter!

So ſchenkt uns dieſes Drama eine Fülle von Schönheit und Erbauung, wenn wir ſeine Blätter aufſchlagen, und über ihm liegt der Glanz der Abendſonne, welche ſeine Geſtalten verklärt und vergoldet.

Aus dem troiſch-argiviſchen Sagenkreis:

Elektra.
Ajas.
Philoktet.

Elektra.

Die Sage und ihre Wandlung.

Geheimnisvoll ſteigt die Sage aus der dichtenden Volksſeele empor, ihre Gebilde leben unter den Volksgenoſſen, doch ſelten unverändert. Alte Motive verblaſſen, neue tauchen auf, alte Geſtalten treten zurück, neue hervor. Solange poetiſche Kraft im Volke lebendig iſt, webt ſie an dem Stoffe, beſonders wenn er den Menſchen lieb iſt und tief in den Herzen wurzelt. Kaum eine helleniſche Sage hat ſo intereſſante und radikale Veränderungen erfahren wie die vom Hauſe der Atriden, ſicher hat keine gleich tiefe Wirkung auf die Folgezeit ausgeübt. Noch jetzt ein lockendes Problem, an dem ſich Dichter verſuchen, gehört ſie zum Wiſſensbeſtand jedes Gebildeten und zeugt damit von der unvergleichlichen Lebenskraft des griechiſchen Geiſtes.

Die Ilias ſpiegelt die älteſte Vorſtellung von dem hochberühmten Atridenhauſe wider, bis zu der unſere Kenntnis mit Sicherheit vordringen kann. Agamemnon iſt ein weitherrſchender König, der über viele Inſeln und ganz Argos, d. h. den Peloponneſos gebietet (Il. II 100 ff.). Kein Fürſt kann ſich eines Zepters rühmen wie er. Hephaiſtos ſchenkte es dem Kroniden, dieſer Hermes. Von dem empfing es der Ahnherr des Geſchlechtes Pelops, von Pelops iſt es gewandert durch die Hände des Atreus und Thyeſtes bis in die der jetzigen Beſitzer. Nichts deutet in der Ilias auf eine Einwanderung aus Aſien; dies iſt vielmehr ſpätere Erdichtung. Was aber noch wichtiger: der Übergang des Zepters von Atreus auf Thyeſtes und von dieſem auf Agamemnon zeigt Ruhe und Frieden in dieſem Hauſe, von Familiengreueln weiß

die Ilias nichts. Agamemnons Gemahlin wird nur einmal beiläufig im Vergleich zu Chryseis von dem Gatten selbst erwähnt. Agamemnon und Klytaimestra haben vier Kinder: den spätgeborenen Orestes und die drei Töchter Chrysothemis, Laodike und Iphianassa. Weder Iphigeneia noch Elektra kennt Homer, also ist ihm auch die Opferung Iphigeneias unbekannt. Es fehlt daher hier auch jeder Grund zu einem Konflikt beider Gatten.

In der beträchtlich jüngeren Odyssee entwickelt und verändert sich die Sage. Der tückesinnende, feige Aigisthos, der Sohn des Thyestes und Vetter Agamemnons, ist im Winkel von Argos daheim geblieben, während die anderen Helden auszogen gen Troja. Während ihrer Abwesenheit hat er sich dem Weibe Agamemnons genähert und ihr Herz zu betören versucht. Lange widerstand sie, denn sie hatte ein gutes Herz. Doch endlich, nachdem er den Hüter, den Agamemnon ihr gesetzt, beseitigt hat, verstrickte sie die Moira, so daß sie dem Verführer erlag und ihm nun willig in sein Haus folgte. Einen Späher stellt er aus, der ihm die Heimkehr Agamemnons meldet. Er lädt den Helden zum Mahle, es sind aber schon zwanzig Männer versteckt zum Überfall. Beim Mahle wird Agamemnon samt seinen Getreuen von ihnen ermordet, er fällt „wie der Stier an der Krippe". Nun herrscht Aigisthos sieben Jahre unangefochten über Argos, bis Orestes, der inzwischen erwachsen ist, im achten Jahre zurückkehrt und den Mörder seines Vaters erschlägt. Als er ihn getötet, rüstet er ein Leichenmahl für die schreckliche Mutter und den feigen Aigisthos. Und Orestes gewinnt Ruhm bei allen Menschen, weil er den Mörder des Vaters getötet. Athene billigt ausdrücklich die Tat und stellt Orestes als Muster für Telemach auf (Od. IV 512 ff. III 235 ff. 255 ff. III 303 ff. I 35 f. I 298 ff.). Obgleich einige Stellen besagen, daß Agamemnon auch durch die Tücke seines Weibes fällt, so ist doch der wirkliche Mörder nur Aigisthos; die Hauptstelle IV 512 ff. weiß überhaupt von einer Anwesenheit Klytaimestras am Orte der Tat nichts. Klytaimestra ist nur Mitwisserin. So weit die Hauptberichte, die des Menelaos (Buch III) und des Nestor (Buch IV).

Daraus geht also mit Sicherheit hervor, daß in der alten Form der Sage Aigisthos allein, allerdings unter dem Mitwissen

Klytaimeſtras, der Mörder iſt, daß dieſen Oreſtes als Rächer ſeines Vaters tötet und dafür Billigung bei Göttern und Ruhm bei den Menſchen erntet. Klytaimeſtra hat mit der Tat nichts zu tun, der Dichter entſchuldigt ihr Verhalten, ſo gut er kann: ſie iſt urſprünglich ein braves Weib und erliegt nur der Moira. Ausgeſchloſſen iſt ſelbſtverſtändlich ihre Ermordung durch den Sohn; denn auch III 307 ff. beſagt ausdrücklich, daß Oreſtes nur den Aigiſthos getötet und dann das Leichenmahl für ihn und die Mutter gerüſtet hat. Daraus folgt freilich, daß auch Klytaimeſtra den Tod gefunden hat, aber wir können und dürfen nur ſchließen: durch eigne Hand.

Anders ſteht es ſchon um die Stelle der Nekyia (XI 405 ff.), wo der Schatten des Atriden von ſeinem Ende erzählt. Auch hier allerdings findet der Mord beim Mahle im Hauſe des Aigiſthos ſtatt, und auch hier iſt Klytaimeſtra nicht die Mörderin des Gatten. Aber ſie tritt doch ſchon bedeutſam in den Vordergrund. Um den Miſchkrug und die beladenen Tiſche liegen tödlich getroffen die Überfallenen, der Boden ſchwimmt im Blut, Agamemnon hat das Schwert in der Bruſt. Gellend ſchlägt der Schrei Kaſſandras (ſ. Äſchylus' Agamemnon) an ſein Ohr, ſie flüchtet zu ihm, doch Klytaimeſtra tötet ſie in ſeinen Armen, und dem Sterbenden, der die Hände zur Abwehr ausgeſtreckt hat, ſinken ſie zur Erde. Sie aber wendet ſich ab, und der Schatten klagt, daß ſie ihm nicht einmal, als die Seele in den Hades ging, die Augen zugedrückt und den Mund geſchloſſen hat. Auch den Anblick des kleinen Oreſtes hat ſie ihm vorenthalten.

In dieſer Stelle ſteht alſo Klytaimeſtra durchaus im Vordergrund, auch ein Eiferſuchtsmotiv iſt aufgetaucht, von dem die Telemachie nichts weiß. Mit hoher Wahrſcheinlichkeit ſpricht v. Wilamowitz (Hom. Unterſuchungen S. 156) aus, daß der Verfaſſer der ſpäten Nekyia um die Faſſung, welche ein unten nachzuweiſender Einfluß der Atridenſage gegeben hat, gewußt haben muß — iſt doch die endgültige Redaktion der Odyſſee in der Form, wie wir ſie leſen, erſt in das ſechſte Jahrhundert zu ſetzen. Von der Rolle, welche Klytaimeſtra hier ſpielt, war es allerdings bis zum Gattenmord nur ein kleiner Schritt. In der zweiten Nekyia ſtellt der Schatten Agamemnons ſeine Gemahlin auch in bewußten

Kontraſt zu der des Odyſſeus: Klytaimeſtra iſt ein Gegenbild Penelopes (XXIV 192 ff.).

Bekanntlich iſt es das Jahr 458, welches darüber entſchied, in welcher Faſſung die Atridenſage bis zur Gegenwart fortleben ſollte. In dieſem Jahre brachte nämlich Äſchylus die gewaltige Oreſtie, die einzige ſeiner Trilogien, welche uns ein gütiges Schickſal erhalten hat, zur Aufführung. Das atheniſche Volk ſah zum erſtenmal die düſteren Geſtalten jenes Hauſes auf den Brettern an ſich vorüberwandeln, ſah eine Idee ſich entwickeln, welche Homer nicht kannte, und neue oder veränderte Charaktere. Es iſt die Idee der Blutrache, welche an einem fluchbeladenen alten Geſchlecht dargeſtellt wird. Trotz aller ſeiner Genialität iſt es nicht Äſchylus, welcher dieſe Idee konzipiert und die ganze Sage ſo total umgeſtaltet hat, wie wir es hier ſehen. Hieran hat vielmehr eine ganze Zeit und mehr als ein Dichter gearbeitet.

Und gerade an dieſer Stelle zwiſchen Homer und der erſten Hälfte des fünften Jahrhunderts klafft eine Lücke, welche wir auf das ſchmerzlichſte empfinden müſſen. An Material zur Ausfüllung dieſer Kluft ſind nur wenige literariſche Fetzen und einige kümmerliche Denkmäler vorhanden. Doch iſt die Forſchung unabläſſig und zum Teil mit glänzendem Erfolg bemüht geweſen, das Dunkel zu durchdringen. Vor allem verdanken wir neues Licht den ſcharfſinnigen Kombinationen Roberts in dem klaſſiſchen fünften Kapitel ſeiner Schrift „Bild und Lied“, denen ſich v. Wilamowitz' Arbeiten ergänzend anſchließen. Völlige Klarheit zu ſchaffen wird freilich der Wiſſenſchaft ſchwerlich vergönnt ſein, wenn uns nicht noch ungeahnte Funde beſchert werden.

Vorläufig ſind wir im weſentlichen auf folgende Reſte angewieſen: einige dürftige Notizen aus dem Inhalt der kykliſchen Gedichte, ein paar ſpärliche Fragmente aus Heſiod und Steſichoros, eine kurze Erzählung Pindars und einige figürliche Darſtellungen. Dazu kommen Motive aus Äſchylus und Euripides, welche dieſe Dichter ihren Vorlagen entlehnt haben müſſen. Sichere Schlüſſe laſſen ſich auch aus dem Gang der geſchichtlichen Entwicklung ziehen.

Jene reiche Kultur des vorgeſchichtlichen Griechenlands, von der die Homeriſchen Gedichte ein poetiſches Abbild ſind und deren gewaltige Trümmer teils die Zeiten ſichtbar überdauert haben,

teils von dem Spaten Schliemanns wieder ans Licht gefördert sind, haben um das Jahr 1000 die dorischen Eroberer zerstört. Sie gründen neue Staaten und zwingen mit harter Hand die achäische Bevölkerung, soweit sie nicht erschlagen oder geflüchtet ist, unter ihr Joch. Den Ruhm jener alten Fürstengeschlechter ebenfalls mit dem Schwerte zu vertilgen gelingt ihnen jedoch nicht. Und doch mußte es für sie wichtig sein, auch die Sagen auszulöschen, welche im Peloponnes jene Gestalten verherrlichten, oder, wo dies unmöglich war, wie bei den Atriden, sie so umzuformen, daß ein Makel auf sie fiel. Auch dazu hatte ihnen ein Gott die Kraft gegeben: waren sie auch roh, sie waren doch Griechen, also poetisch begabt. Diese dorische Tendenz macht sich fortan bemerklich; Herakles wird gehoben, die achäischen Geschlechter herunter gedrückt. Jetzt wird Pelops zum Einwanderer, jetzt bringt Frevel auf Frevel gräßlichster Art in das Haus der Pelopiden.

An der Weiterbildung der Sage von Agamemnon und seinem Hause arbeiten daneben auch die ionischen Epiker. In den Kyprien erscheint zum erstenmal die Gestalt einer neuen Tochter Agamemnons, der Iphigeneia, welche den Zwecken der Gesamtheit geopfert wird und deren Tod ein Motiv für den Haß Klytaimestras gegen ihren Gemahl schafft. Iphigeneia ist ursprünglich eine Göttin. Ebenso entstand, gesondert von den Nostoi, wie v. Wilamowitz nachgewiesen hat (Hom. Unters. S. 156 f.), ein Lied von der Heimkehr der Atriden, von dem wir aber nur anderthalb Hexameter kennen. Aus einer weiteren trocknen Notiz des Proklos geht jedoch hervor, daß hier zuerst Pylades auftritt, in dessen Begleitung Orestes die Rache vollzieht.

Dorischem Einfluß wieder ist entsprungen ein Fragment des Hesiod, welches erzählt, daß der Zorn Aphrodites die Töchter des Tyndareos zu Ehebrecherinnen machte. Diese Erfindung verwertet derjenige dorische Dichter, welcher nachweislich einen tiefgreifenden Einfluß auf die Mythopoiie überhaupt ausgeübt hat: Stesichoros von Himera. Es ist allerdings nicht anzunehmen, daß er der erste dorische Dichter war, welcher den Stoff Klytaimestra-Orest in dem radikalen Sinne umformte, wie wir ihn bei Äschylus kennen lernen. Er lebte weit vom Mutterlande im fernen Westen, auf Sizilien, an der Grenze hellenischer Kultur, in einer dorischen Stadt, wo

das Epos wenig bekannt war, und ſah ſich auf ſchriftliche Vorlagen angewieſen. Daß er ſolche benutzte, beweiſt jenes Heſiodiſche Fragment. Er, deſſen Blüte in die zweite Hälfte des ſiebten Jahrhunderts fällt, verarbeitete den Reichtum der epiſchen Sagen in großartigen Chorliedern. Dieſe gewannen Eingang in die Schulen, wurden viel geleſen und geſungen, und ſo verbreiteten ſich ſeine Dichtungen unter dem Volke, nicht bloß in Sizilien unter Dorern, ſondern auch im Mutterlande. Welchen Einfluß jener kühne Neuerer gehabt hat, beweiſt zunächſt für Sizilien das Relief auf einer Metope des jüngſten Tempels in Selinus, welches den Aktaion mit Hirſchfell um die Schultern und Hirſchkopf auf dem Hinterhaupt darſtellt. Aktaion iſt urſprünglich in einen Hirſch verwandelt, jene rationaliſtiſche Umdichtung iſt das Werk des Steſichoros. Jedoch nicht bloß in Sizilien, ſelbſt in dem ioniſchen Athen müſſen ſeine Dichtungen zum Kanon der Schullektüre gehört haben, denn der Hörer der Komödie verſtand Citate aus ſeinen Werken ohne Namensnennung (Ariſtoph. Frieden V. 775 ff.). Ja, Steſichoros konnte es wagen, die allbeliebte Helenaſage dahin zu verändern, daß er nur das Schattenbild Helenas von Paris nach Troja gebracht werden ließ, während ſie ſelbſt nach Ägypten kam, ſo daß alſo Achäer und Troer zehn Jahre lang um einen Schatten kämpften. Daß dieſe unerhörte Neuerung aber haftete, beweiſt die Helena des Euripides, welcher dem Dorer darin folgte.

Steſichoros nun hat auch eine Oreſtie gedichtet, von der freilich nur wenige Trümmer erhalten ſind. Abgeſehen von jenen aus Heſiod entnommenen Verſen iſt das Wichtigſte daraus ein Traum Klytaimeſtras. Ein Drache nahte ihr, das Haupt mit Blut beſudelt, und „daraus eben erſchien der König aus Pleiſthenes' Geſchlecht", d. h. aus dem Drachen wurde der König. Das kann niemand anders ſein als Agamemnon. Er iſt König, aus ſeinem Haupt troff das Blut der Todeswunde. Es iſt der Traum, den Äſchylus ſo großartig verwertet hat. Außerdem bewirkt die treue Amme Laodameia die Rettung des künftigen Rächers, des kleinen Oreſtes. Bei Steſichoros erhält auch (nach einem Scholion zu Eurip. Oreſtes 40) Oreſt von Apollon ſeinen goldenen Bogen, ſich mit ihm der Erinyen zu erwehren. Daraus folgt aber weiter, daß hier die Erinyen als Bluträcherinnen Klytaimeſtras auftreten, daß

der Mord auf Geheiß Apollons geſchehen iſt, und daß dieſer dem Muttermörder ſeinen Schutz gewährt.

Dies iſt alles, was ſich mit völliger Sicherheit auf die Oreſtie des Steſichoros zurückführen läßt, und es iſt wenig genug. Zugleich ſind wir aber auch leider mit unſeren literariſchen Dokumenten am Ende. Glücklicherweiſe tritt als Helfer in der Not das Bild ein, welches unſere dürftigen Kenntniſſe auf das ſchönſte und ſicherſte ergänzt und bereichert. Es iſt uns eine Reihe attiſcher Weingefäße, in ſtrengem Stil bemalt, erhalten, deren figürliche Darſtellung das zu jener gehörige Thema behandelt, nämlich die Ermordung des Aigiſthos durch Oreſtes. Der archaiſche Stil und die Buchſtabenform der beigeſchriebenen Namen beweiſen, daß keines der Gefäße unter das Jahr 450 herabreicht, eines ſicher älter iſt als die Oreſtie. Alle Darſtellungen gehen auf ein Vorbild zurück. Dies gehört alſo zu dem Formenſchatze, welchen die attiſchen Kunſthandwerker beſitzen und mit dem ſie arbeiten. Seine Vorlagen gewinnt das Handwerk aus der Kunſt. Alſo auch unſer Vorbild rührt von dem Werk eines großen Malers her, der aber ſeinerſeits ſeine Motive wieder aus der Dichtung, d. h. aus konkreten Werken ſchöpft. Wir können alſo mit Sicherheit negativ ſchließen, daß jenes Thema nicht aus der Oreſtie des Äſchylus entnommen ſein kann, und poſitiv, daß es aus einer Dichtung herrührt, welche ſchon ſeit längerer Zeit im Volke bekannt war. Der Grundtypus jener variierenden Einzeldarſtellungen iſt folgender. Im Mittelpunkt des Bildes befindet ſich Aigiſthos, welcher ſterbend von einem Thronſeſſel herabſinkt. Aus zwei tödlichen Wunden fließt ſein Blut. Links neben ihm ſteht Oreſtes, welcher ihm zum zweitenmal ſein Schwert in den Leib bohrt. Rechts neben Aigiſthos ſteht oder von rechts her eilt Elektra, welche mit warnender Gebärde ihren Bruder auf etwas aufmerkſam macht. Infolgedeſſen wendet Oreſtes ſein Haupt ſeitwärts. Links von ihm ſtürmt nämlich Klytaimeſtra heran, ein Beil mit beiden Händen ſchwingend oder im Begriff, es zum Schlage von hinten her aufzuheben. Hinter ihr ſteht ein bärtiger Alter, der Herold Talthybios, welcher das Beil faßt und den Schlag vereitelt. Um die Symmetrie herzuſtellen, mag man rechts neben Elektra noch einen Diener oder eine Dienerin hinzudenken.

In der Dichtung alſo, welcher dieſes Bild entlehnt iſt, ſtößt uns zum erſtenmal die Geſtalt Elektras auf, welche mit dem Bruder im Bunde iſt. Man meinte früher, ſie wäre identiſch mit der Laodike der Ilias. Dieſe ſei nämlich umgetauft, weil ſie unvermählt, ἄλεκτρος, habe bleiben müſſen, und daraus ſei dann Elektra geworden. Dies iſt natürlich nur eine etymologiſche Spielerei. Wahrſcheinlich iſt ſie nach Wilamowitz wie Iphigeneia urſprünglich eine Göttin, welche mit dem Sonnenkultus zuſammenhängt. Eine Göttin dieſes Namens wurde an der Küſte des aſiatiſchen Griechenlands verehrt (vgl. auch das Elektriſche Tor von Theben). Nach ihrem Charakter, wie ihn Sophokles bildete und wie er ihrer Mithilfe an dem grauſigen Werk entſpricht, iſt dieſe Geſtalt jedenfalls nicht ioniſche, ſondern ebenfalls doriſche Erfindung, denn die Phantaſie dieſes Stammes „liebt das Leidenſchaftliche und Mitleidsloſe an Jungfrauen“.

Das Bild lehrt uns aber noch viel mehr. Wir finden auch den altberühmten Herold Talthybios, welcher den kleinen Oreſtes gerettet und jetzt wieder zurückgeführt hat. Ferner eine beilſchwingende Klytaimeſtra, welche die Mordwaffe gegen ihr eigenes Fleiſch und Blut hebt. Das gibt ein Frauenbild noch viel entſetzlicher gedacht als das uns bekannte; wir werden ſehen, wie Äſchylus auch dieſen Zug benutzte, der eben infolge jener Dichtung dem Volke bekannt war. Der Mord findet ferner im Hauſe ſtatt — Aigiſthos wird auf dem Throne Agamemnons erſchlagen — und Elektra befindet ſich mit dem Bruder im Einverſtändnis. Daraus folgt mit Notwendigkeit, daß dieſer Szene eine andere außerhalb des Hauſes vorhergegangen ſein muß, in der ſich die Geſchwiſter erkannt und verabredet haben, denn das war im Hauſe des argwöhniſchen Blutpaars unmöglich. Talthybios aber iſt derjenige, welcher die Erkennung vermittelt.

Und nun trifft es ſich weiter auf das glücklichſte, daß wir auch dieſe Szene außerhalb des Hauſes durch eine bildliche Darſtellung belegen können. Auf der Inſel Melos iſt ein ſchönes archaiſches Terrakottarelief mit doriſchen Schriftzeichen entdeckt worden, welches folgenden Befund zeigt. Auf einem Grabhügel ſitzt in tiefe Trauer verſunken ein Mädchen, durch die Beiſchrift als Elektra bezeichnet. Neben ihr ſteht ein Gefäß, wie man es

zu Opfergüſſen gebraucht, links von ihr eine Alte. Von rechts her naht ein Mann mit einem Stab (es könnte freilich auch eine Lanze ſein, da gerade das obere Ende fehlt). Er beugt ſich zu dem Mädchen nieder, offenbar um ſie anzureden. Rechts von ihm ſteht ein vornehmer Jüngling in nachdenklicher Haltung mit einem Schwert in der Linken und den Reiſehut im Nacken, hinter ihm ein Diener mit Hut und Reiſeſack, daneben ein Pferd. Dieſe drei kommen alſo von der Reiſe und treffen am Grabhügel, der natürlich ihr erſter Gang iſt, Elektra, welche eine Totenſpende darbringen ſoll. Der Jüngling iſt Oreſtes, der Mann mit dem Stab der Herold Talthybios, die Alte hinter Elektra höchſt wahrſcheinlich die Amme. Talthybios kommt es zu, Elektra anzureden, denn er kennt ſie; die Amme wird ihrerſeits dem Talthybios entſprechend die Erkennung vermitteln. Man hat den zu Elektra ſprechenden Mann auch auf Pylades oder Oreſtes gedeutet; doch das iſt unmöglich.

Der altertümliche Stil dieſes bei aller archaiſchen Strenge doch höchſt anziehenden Bildes zwingt wieder dazu, ſeine Entſtehung vor der Oreſtie des Äſchylus anzuſetzen. Aber ſelbſt wenn das Relief bald nach 458 oder noch ſpäter hergeſtellt wäre, ſo iſt gar nicht daran zu denken, daß zu der entlegenen doriſchen Inſel, welche doch nicht bloß der Fabrikort des Reliefs ſein wird, ſchon die Kenntnis vom Inhalt der Äſchyleiſchen Dichtung gedrungen und der Verfertiger mit ihm vertraut geweſen wäre. Alſo auch hier weiſt das Alter der Platte und der Inhalt des Bildes auf eine dem Volke ſchon ſeit langem bekannte poetiſche Darſtellung des Stoffes vor Äſchylus, und es iſt dieſelbe, welche jenes obenbeſprochene Vaſenbild vorausſetzt.

Nun hat Robert, deſſen Deduktion wir im weſentlichen gefolgt ſind, weiter geſchloſſen, daß eben jene Dichtung die Oreſtie des Steſichoros ſei. Denn man muß hinzufügen, daß Elektras Anweſenheit am Grabe durch den gräßlichen Traum motiviert iſt, welchen Klytaimeſtra bei Steſichoros hat. Die Mörderin ſcheut ſich, die Sühneſpende ſelbſt darzubringen, um nicht die Erinys des Toten zu reizen.[1] — Es iſt möglich, daß Roberts Folgerung richtig

[1] Auf römiſchen Sarkophagen ſieht man drei Furien auf dem Grabe Agamemnons ſchlafend, das unheimliche Beil in ihrer Mitte.

ist, aber sicher durchaus nicht. Unzweifelhaft fest steht nur, daß geraume Zeit vor Äschylus (vgl. die Erzählung in der Nekyia) ein Dichter, und zwar ein dorischer, die Klytaimestra-Orestessage in jenem radikalen Sinne umgestaltet hat, und daß sein Gedicht im Volke bekannt und beliebt war. Wir dürfen bei den sorgfältigen Motivierungen, wie sie die Entsendung Elektras und die Erkennung der Geschwister zeigen, noch weitere notwendige Veränderungen erschließen, welche jener Dichter mit dem Homerischen Stoffe vornahm. Nicht mehr Aigisthos, sondern Klytaimestra tötet, wie der Muttermord zwingend dartut, und schon oben angedeutet wurde, Agamemnon, und zwar mit jenem fürchterlichen Beil, welches wir auf den Vasen sehen. Wenn sie, das schwache Weib, einen Helden ermorden will, so muß er wehrlos sein. Daher wird der Mord beim Mahle verworfen, da der Ausgang des Wagnisses dann unsicher war, und dafür der Tod im Bade gewählt. Um das Werk noch sicherer gelingen zu lassen, fügt der Dichter dann hinzu, daß sie den Gemahl durch Überwerfen eines Fanggarns noch vollends wehrlos macht. Denn da diesen Zug auch Euripides hat, der doch gern mit Bewußtsein von seinen Vorgängern abweicht, so ergibt sich, daß auch dies, wie manches andere, eine Entlehnung des Äschylus aus jener Quelle ist. Schließlich ist nicht anzunehmen, daß ein Dorer die Entsühnung Orests in Athen erfolgen läßt. Er wird eine peloponnesische Lokalsage benutzt haben, nach welcher Orestes, von den Erinyen verfolgt, in die Parrhasia, eine an Lakonien grenzende Südlandschaft Arkadiens, flüchtet. Dort liegt die Stadt Oresteia oder Oresteion; hier wird er durch Artemis entsühnt, hier beschließt er als Greis sein Leben. Der Schauplatz der Erzählung wird, wieder nach dorischem Zwecke, von dem altberühmten Mykenä nach Lakedaimon und zwar nach dessen alter Hauptstadt Amyklä verlegt. Dies war nämlich das Zentrum des letzten Widerstandes der achäischen Bevölkerung gegen die Eroberer.

Auch Pindars Erzählung (Pyth. XI 25 ff.) zeugt, wenn es überhaupt noch eines Beweises bedürfte, für die Existenz einer solchen Dichtung und ihr Vorhandensein im Volke. Bei ihm kehrt Agamemnon ebenfalls nicht nach Mykenä, sondern nach Amyklä heim, Orest rettet die Amme, welche hier Arsinoe heißt, aus den schrecklichen Händen der Mutter, und der Knabe wird zum Gastfreund

Strophios am Fuße des Parnaſſos, alſo in den Schutz Apollons gebracht. Pindar läßt es zweifelhaft, ob das Motiv zur Tat Klytaimeſtras die Opferung Iphigeniens oder eheliche Untreue geweſen iſt.

v. Wilamowitz faßt die Bedenken, welche man gegen Roberts Hypotheſe erheben kann, in ſeiner Ausgabe der Choephoren S. 247 zuſammen und ſtellt nun ſeinerſeits, über Steſichoros hinausgehend, einen namenloſen Dichter auf, den er in den Kreiſen der delphiſchen Dichter und Propheten ſucht und zu finden glaubt, und deſſen Werk Steſichoros und Äſchylus als gemeinſame Vorlage diente. Es iſt ein geiſtvoller Gedanke dieſes Forſchers, den Dichter eines ſolchen Epos, denn dieſe Form muß das Gedicht gehabt haben, unter den Prieſtern des Gottes zu ſuchen, welcher die Ausübung der Blutrache als eine heilige Pflicht fordert und in dieſer Dichtung die treibende Kraft bildet. Aber zu beweiſen iſt dieſe Annahme ebenſowenig. Wir müſſen uns dabei beruhigen, daß dieſer Dichter ein X bleibt, und wir dürfen es, da wir ſein Werk, welches die Quelle des Äſchylus geweſen iſt, in ſeinen Grundlinien mit Sicherheit rekonſtruieren können. Folgendes iſt die Fabel.

Als Agamemnon von Troja nach Amyklä heimgekehrt iſt, die Seherin Kaſſandra als Siegesbeute und Geliebte mit ſich führend, bereitet ihm ſeine ehebrecheriſche, haßerfüllte Gemahlin ein Bad, wirft ihm ein netzartiges Gewebe über und erſchlägt den Wehrloſen mit einem Beil, darauf auch Kaſſandra. Der junge Oreſtes wird von der treuen Amme Laodameia aus dem Mordgewühl gerettet und durch den gleichfalls treuen Herold Talthybios nach Phokis gebracht, wo er unter dem Schutz des Gottes aufwächſt. Als er ein Jüngling geworden iſt, macht er ſich auf, die von Apollon gebotene Pflicht der Blutrache zu erfüllen. Talthybios geleitet ihn. Als ſie am Grabe des Vaters ankommen, um zu opfern, finden ſie dort Elektra in Trauer verſunken mit der Amme Laodameia. Klytaimeſtra hat den gräßlichen Traum gehabt, daß ein blutiger Drache ihr genaht iſt, und deshalb ihre Tochter geſchickt, eine Totenſpende darzubringen. Die Erkennung der Geſchwiſter vermitteln die Amme und der Herold, der Racheplan wird verabredet. Oreſtes dringt ins Haus und erſchlägt Aigiſthos auf dem Thron Agamemnons. Die Mutter ſchwingt das Beil

wider ihn, wird aber rechtzeitig von Talthybios entwaffnet. Darauf folgt der Muttermord. Doch jetzt hetzen die Erinyen der Mutter den Mörder. Um sie abzuwehren, gibt ihm der Gott seinen goldenen Bogen. Orestes findet Entsühnung in Delphi oder in Orestеion bei der Artemis Hiereia. In dieser Stadt lebt er friedvoll bis an sein Ende.

Das ist eine Konzeption von zwar schrecklicher, aber imponierender Größe, selbst eines gottbegnadeten Dichters nicht unwürdig. Und wenn nun diesem poetischen Wurf das Werk des Äschylus, welches wahrlich nichts weniger als eine Nachahmung ist, die höchste dramatische Weihe gegeben hat, so ist es nicht zu verwundern, daß die Homerische Fassung der Sage verblaßt ist und nur noch diese neue die Phantasie der Nachlebenden erfüllt.

Die Behandlung bei Äschylus.[1]

Jene dorische Dichtung steht und fällt mit der Idee der Blutrache. Entsprechend der Wandlung, welche mit der Atridensage im fünften Jahrhundert vorgegangen ist, hat sich auch der Maßstab bedeutsam verändert, nach welchem die griechische Gesellschaft den gewaltsamen Tod eines Volksgenossen durch die Hand eines anderen beurteilte.

Bei Homer steht ein Menschenleben niedrig im Preise. Der Staat als solcher, wenn man das patriarchalische Königtum dort überhaupt so bezeichnen kann, bekümmert sich um den Totschlag eines Menschen überhaupt nicht. Die Ahndung ist Sache der nächsten Angehörigen. Man unterscheidet auch rechtlich nicht zwischen vorbedachtem Mord, beabsichtigtem und unfreiwilligem Totschlag. Der Täter bringt sich meist durch Flucht in Sicherheit; er findet sich aber auch häufig durch ein Wergeld mit den Angehörigen ab. Dies wird anders mit der Zeit, wo das Mutterland wieder das Zentrum des hellenischen Lebens ist. Hier war der Glaube an die Macht der unsterblichen Seele, welche unwillig aus dem Körper geschieden ist, in seiner ursprünglichen Kraft lebendig geblieben. Sie heischt Vergeltung des Mordes durch Blut; die Pflicht dazu hat der nächste Blutsverwandte. Erfüllt dieser sie nicht, so

[1] Wesentlich im Anschluß an v. Wilamowitz.

ruft die Seele die grauſigen chthoniſchen Mächte zu Hilfe, die Erinyen, die Töchter der Erde und der Nacht. Wie ſtark dieſer Glaube war, zeigen die gräßlichen Mittel, welche der Mörder anzuwenden pflegte, um die Pſyche des Erſchlagenen wehrlos zu machen. Er ſchnitt ihm die Extremitäten ab, reihte ſie auf eine Schnur, die unter den Achſeln durchgezogen wurde, und hängte ſie urſprünglich ſich ſelbſt, dann dem Opfer um den Nacken.[1] Er wiſcht auch wohl die Mordwaffe am Haar des Getöteten ab, um ihm ſein eigenes Blut aufzubürden.[2] Auch der Geſellſchaft, wie ſie vom neunten bis zum ſiebten Jahrhundert gegliedert iſt, kann ein Mord nicht gleichgültig ſein. Es iſt die Zeit des Geſchlechterſtaats. Die einzelne Familie, das weitere Geſchlecht gehört dem großen Blutsverband der Phratrie an, mehrere Phratrien bilden die Phyle, die Geſamtheit der Phylen den Staatskörper. Dieſer iſt eine große Familie und damit jedes Glied für die Ahndung ſchwerer Tat haftbar. Sonſt bewirkt die ungerächte Seele Mißwachs, Peſtilenz und großes Sterben. Der Gott, welcher über die Vollziehung der Blutrache wacht, iſt der delphiſche Apollon.

Wie aber, wenn der ſchwerſte Fall eintritt, wenn die Mutter den Vater gemordet hat und dem Sohne der Dolch in die Hand gedrückt wird? Denn er hat die Pflicht, den Tod des Vaters zu rächen. An der eigenen Mutter? Schon der bloße Gedanke macht uns ſchaudern. Und doch bejaht der Gott die Frage. Dies iſt möglich, weil den Dorern — und ſie ſind ja in jenen Jahrhunderten der maßgebende Stamm — das Weib für minderwertig gilt. Exemplifiziert iſt dieſer Fall an Agamemnon, Klytaimeſtra, Oreſtes. Oreſtes wird durch das unerbittliche Gebot des Gottes zur unnatürlichen Tat getrieben und zwiſchen dem Gebot und ſeinem Gewiſſen zermalmt. Dies iſt unſere wie jedes ſittlich empfindenden Menſchen Auffaſſung. Nicht die doriſche. „Oreſtes von Amyklä wußte nicht, was eine Mutter iſt.“ Da der Gott logiſcherweiſe auch für alle Folgen eintreten muß, ſo wird der ſcheußlichſte Mörder wieder rein vor Göttern und Menſchen. Dieſelbe Stellung wie bei Oreſtes nimmt Apollon im Falle des Alkmaion ein. Amphiaraos

[1] Dies iſt der ſogenannte Maſchalismos (Äſch. Choeph. 439 und Soph. El. 445).

[2] Vgl. Rohde, Pſyche S. 253 Anm.

wird durch Eriphyle in den Tod getrieben. Er, der Seher, nimmt seinem Sohne das Versprechen ab, nach seinem Tode die Urheberin Eriphyle zu töten. Der Gott aber gebietet Alkmaion auf seine Anfrage, die Mutter umzubringen. Es ist also System in der Sache.[1]

Bei diesem Prinzip aber kann eine kulturfähige Gesellschaft nicht stehen bleiben; sie würde sich schließlich vernichten. Durch die Blutrache wird der Mord in Permanenz erklärt, es treten sozial unerträgliche Zustände ein; es wird aber auch durch solche extremen Fälle erschreckend deutlich, welch niedrige Form der Sittlichkeit der Gott vertritt, welcher sonst der an sich Reine und Lautere ist. Einen Fortschritt macht erst der demokratische Staat, welcher im sechsten Jahrhundert an die Stelle des Geschlechterstaates tritt. Er befreit das Individuum von jener Gebundenheit und nimmt die Ahndung in seine Hand. Erst dadurch, daß er die Fesseln des einzelnen löst, stellt er ihn auch sittlich auf eigene Füße. Darum ist die Aufführung der Oreſtie im Jahre 458 ein denkwürdiger Augenblick. Denn dieses machtvolle Werk ist nicht nur ein dichterisches Ereignis, sondern auch eine sittliche Tat ersten Ranges. Es stellt die Idee der Blutrache auf Grund jener dorischen Quelle dar, es zeigt ihre sittlichen Folgen, wenn sie durch Göttergebot gestützt wird, und überwindet sie dadurch. Zugleich aber erhebt sich drohend eine andere Frage, deren Lösung wohl versucht und äußerlich geleistet wird, deren tatsächliche Unlösbarkeit aber einen schmerzhaften Stachel im Herzen des griechischen Hörers zurücklassen muß.

Die Masse des Stoffes zerlegt Äschylus in drei Teile, deren jeder ein in sich geschlossenes Kunstwerk ist und doch wieder teils auf das Folgende hin- oder auf das Vorhergehende zurückweist. „Agamemnon“ stellt die Voraussetzung der Tat dar, die Ermordung Agamemnons durch Klytaimestra, welche sich triumphierend zu dem Verbrechen bekennt und die Folgen auf sich nimmt; „die Choephoren“ die Tat selbst, deren Wirkung sich aber sofort am Täter offenbart; „die Eumeniden“ ihre Nachwirkung und die

[1] Sophokles verwertet die analoge Sage in dem Wechselgesang zwischen Chor und Heldin El. 836.

ſchließliche Entſühnung des Frevlers. Der Dichter iſt ein zu gläubiger und frommer Mann, als daß er an dem Gotte, der doch hier am Ende allein in Frage kommt, bewußte, offene, in Worten ausgeſprochene Kritik übte, aber ſein höherer Standpunkt leuchtet deutlich genug aus jeder Zeile hervor.

Zunächſt nützt der Beiſtand des Gottes Oreſtes nichts. Aus der Tat gebiert ſich die Schuld und aus ihr die Strafe. Der Wahnſinn ſteigt empor, der Unſelige erblickt die Erinyen, die den anderen noch verborgen ſind. Er ſtürzt fort. Damit iſt das Mittelſtück zu Ende. Von der Strafe, welche hier gemalt iſt, kann kein Richter, kein irdiſcher, kein himmliſcher, ihn löſen; die ſchrecklichen Mächte, welche ſeine Seele von nun an bis in Ewigkeit foltern werden, kann auch göttlicher Spruch nicht bannen. Wie der Dichter im Agamemnon die Mörderin bald nach der Tat von den Qualen des Gewiſſens gepackt werden läßt, ſo in den Choephoren den Mörder, nur in noch grauſigerer Form. Auch das innerſte Heiligtum ſeines Schützers hilft Oreſtes nichts, die Erinyen umringen ihn, nunmehr in ſcheußlicher Leibhaftigkeit, ſie hetzen ihn über Länder und Meere bis zum Gericht in Athen. Und fällt auch das Urteil zu Oreſtes' Gunſten, der Zuſchauer wird es fühlen, daß hier ein innerer Widerſpruch bleibt, denn es ſiegt eine Sache, die auch vor dem gnadenvollſten Gott unterliegen muß. Apollon ſelbſt iſt Partei, Angeklagter; ſeine Gründe halten vor den Klägerinnen nicht ſtand. Am ſchwächſten iſt der, welcher der Mutter ihr Weſen nehmen, ſie ihrer Heiligkeit berauben will: allein der Mann ſei der Erzeuger, die Mutter bewahre gleichſam als fremde, innerlich unbeteiligte Perſon ein Pfand, das ſie wiederzuerſtatten habe. Ein Vater könne der Mann werden auch ohne Mutter; Beweis: Athene ſelbſt, die Tochter des Olympiers, iſt ohne Mutter geboren (Eumen. 655 ff.). — Wenn fünf Richter von neunen für „ſchuldig" ſind, wenn Athene erklärt, daß ſchon Stimmengleichheit die Freiſprechung ergebe und ſie ſelbſt den fünften Stein hinzufügt, ſo beweiſt das die Schwäche der Sache. Die ganze Verſöhnung der Eumeniden, d. h. ihre Selbſtberuhigung bei dem Spruch, der gegen ſie ausfällt, iſt äußerlich und nicht überzeugend.

Eine andere Frage iſt es, ob der Dichter, welcher nicht überzeugen *kann*, auch nicht überzeugen *wollte*. Wollte er es nicht,

wie v. Wilamowitz behauptet, dann hätte er am besten mit den Choephoren geschlossen. Das verbot ihm die Sage und doch wohl auch sein starker Glaube an die Heiligkeit Apollons. Konnte er, dem sein Amt als Lehrer und Erzieher des Volks eine ernste Aufgabe war, es vor seinem Gewissen verantworten, wenn er aus dem Fundament der Sittlichkeit einen Eckstein heraushob, den Gott der Reinheit zum Urheber des schwärzesten Verbrechens machte, und wenn er in die Brust seiner Hörer den tödlichen Zweifel an die Unverbrüchlichkeit seiner Gebote, ja die tödliche Überzeugung pflanzte, daß hier ein Mensch verdirbt, weil er Apollons Befehl vollstreckt? So wählte er den Ausweg, den die Sage bot. Aber das sittliche Problem ist für den Denkenden fortan aufgestellt; es muß gelöst werden, wenn auch die Herrlichkeit Apollons und aller Olympier darüber zugrunde geht.

Orestes kehrt wohl voll Dank gegen Athene und gegen das athenische Volk nach Argos zurück, aber der Wurm, der an seinem Herzen nagt, — das wissen wir — wird nicht sterben. Über diesen Punkt ist auch Goethe nicht hinweggekommen. Orest findet Heilung in den Armen seiner Schwester.

O wenn vergoßnen Mutterblutes Stimme
Zur Höll' hinab mit dumpfen Tönen ruft,
Soll nicht der reinen Schwester Segenswort
Hilfreiche Götter vom Olympos rufen?

Daß Orest geheilt sein soll, ist nur ein Axiom: die Entsühnung bleibt ein mystischer, unbegreiflicher Vorgang, den keine Kunst ästhetischer Dialektik verständlich zu machen imstande ist.[1] Mit einer kleinen Änderung des Schlußworts im Faust kann man sagen: das Unbegreifliche, hier wird's Ereignis; ob es das an Orest werden kann, bezweifeln wir trotz eines Dichters wie Goethe und trotz eines Engels wie Iphigenie.

[1] So urteilt auch Immermann (Ajax S. 89): „Jene Expiation (die Entsühnung der schwerbefleckten väterlichen Halle, die Erlösung der Reste des Geschlechts aus den Banden des alten Fluchs) ist ein sittliches Wunder, wie die Heilung des Orest ein physisches ist." Vgl. auch F. Kern: Deutsche Dramen als Schullektüre S. 23 ff.

Das Mittelſtück der Trilogie, welches den Muttermord darſtellt, die Choephoren, iſt nach Aufbau und Handlung wie alle Tragödien des Äſchylus von hoher Einfachheit und zeigt charakteriſtiſche Änderungen der doriſchen Vorlage. Da der Gegenſatz zwiſchen Athen und Sparta ſchon damals unverſöhnlich war, ſo konnte und wollte Äſchylus den doriſchen Hohn, den Sitz der Atriden nach Amyklä zu verlegen, nicht mitmachen. Anderſeits war Mykenä zu einem Dorf herabgeſunken, und ſo machte er Argos zum Schauplatz der Handlung, umſomehr, als mit dieſer Hauptſtadt der ſtets ſpartafeindlichen Argolis bundesfreundliche Beziehungen in Geſtalt eines Schutz- und Trutzbündniſſes beſtanden. (Sie zeigen ſich auch in Oreſtes' Abſchiedswort in den Eumeniden.) Ferner wollte der Dichter Oreſts Verbindung mit Delphi ſchärfer zum Ausdruck bringen. Daher wählte er aus dem Epos ſtatt des Talthybios als Begleiter des Helden den Sohn des Strophios, Pylades. Bei Strophios in Kriſa iſt Oreſtes aufgewachſen, und dieſe Stadt gehört zum delphiſchen Gebiet. Folgerecht mußte Äſchylus dann die Erkennungsſzene anders geſtalten. Auch ſie ſpielt am Grabe Agamemnons, wird aber durch äußere Zeichen bewirkt: die Locke, die Fußſpur und das Gewand Oreſts, welches Elektra einſt dem Jüngling ſelbſt gewebt hat (V. 225 ff.). Die kindiſche Kritik dieſer Erkennungsmittel, welche ſich Euripides in ſeiner Elektra (V. 572 ff.) geſtattet, bedarf keiner Widerlegung. Während auch Sophokles als entſcheidendes Zeichen nur ein ſolches wählt, das man leicht nachmachen kann, nämlich den Siegelring Agamemnons, den Elektra dem jungen Oreſtes ſeiner Zeit mitgegeben hat (El. 1222 f.), ſoll ihm, Euripides, niemand vorwerfen, daß er die Erkennung nicht untrüglich geſichert habe. Er wählt (V. 573 f.) eine Narbe an der Augenbraue. Sie ſtammt von einem Fall, den Oreſtes im Hauſe getan hat, als er mit Elektra zuſammen einem zahmen Hirſchkalb nachjagte. Dieſes Motiv hat Goethe in der Iphigenie benutzt (V. Aufz. 6. Auftritt). Auch Euripides hat es bekanntlich entlehnt: Eurykleia erkennt Odyſſeus an der Narbe einer Wunde über dem Knie, welche ihm einſt der Zahn eines Ebers gewetzt hat (Od. XIX 393).

Übereinſtimmend mit der Vorlage zerfällt die Handlung in zwei Teile mit zwei Schauplätzen: erſter Teil das Opfer am Grabe,

dem die Verabredung zur Tat folgt; zweiter Teil die Tat, Schauplatz vor und im Herrſcherpalaſt von Argos. Wie in dem verlorenen Gedicht Oreſtes in den Palaſt eindringt, wiſſen wir nicht; jedenfalls befindet ſich das Königspaar drinnen. Äſchylus läßt die Jünglinge dem Gebote Apollons folgend mit Liſt handeln (V. 556 ff.) und in dieſem zweiten Teil Elektra völlig verſchwinden. Die Gefahr für Oreſtes, den Tyrannen mit ſeinen Trabanten im Hauſe zu beſtehen, beſeitigt er dadurch, daß er Aigiſthos abweſend ſein läßt, während dieſer nach dem älteren Gedicht im Palaſt weilt. Doch erkennen wir die Nachwirkung des Gedichtes deutlich aus dem V. 572:

Und wenn ich jenen finde auf des Vaters Thron.

Sorgfältig wird die Zulaſſung der Jünglinge in das Haus motiviert. Die Amme ferner, deren Funktion am Grabe durch die neu erfundene Herbeiführung der Erkennung zwecklos geworden iſt, wird verwendet, um einmal das Kommen des Aigiſthos zu bewirken, dann, ihn zu iſolieren, indem der Chor ſie veranlaßt, gegen Klytaimeſtras Befehl ihn allein kommen zu laſſen. Von außerordentlicher Wirkung iſt es ferner, daß der Dichter es jetzt laut Bühnenanweiſung Nacht werden läßt (V. 661), denn das Grauſige der nun folgenden Szene erhält dadurch erſt ſein richtiges Milieu. Überhaupt zeigt ſich von jetzt an trotz einfachſter Mittel der Meiſter der Bühnentechnik. Welcher Kontraſt, die heuchleriſche Klage dieſes mit innerem Jubel herbeieilenden Mörders um das Geſchick ſeines Hauſes, nämlich den Tod Oreſts, gegen den Todesſchrei, der gellend aus dem Innern hervordringt, unmittelbar nachdem ſich die Tür hinter Aigiſthos geſchloſſen! Dann der ſchreckensbleiche Diener, der Lärm ſchlägt und Klytaimeſtra weckt. Und nun dieſes gewaltige Weib, rufend nach dem ſchrecklichen Beil! Das iſt der Nachklang jener Szene, welche die Vaſenbilder darſtellen. „Hier ſehen wir den ſelbſtändig ſchaffenden Dichter im Kampf mit der poetiſchen Sagentradition“ (Robert); Äſchylus verwandelt den dort dargeſtellten Verſuch der Tat in den Vorſatz dazu. Nun ergibt ſich das übrige von ſelbſt: jenes Geſpräch zwiſchen Mutter und Sohn, bei dem es den Leſer noch heute kalt überläuft. (Hier iſt es auch bedeutſam, daß jetzt zum erſten- und letztenmal der Dichter Pylades aus ſeiner ſtummen Rolle hervortreten läßt, wenn auch nur mit zwei Verſen: aus ihm ſpricht der Mund des Gottes.) Dann der Muttermord

und die Schlußſzene, in welcher der hervorbrechende, mit wunderbarer, intuitiver Kunſt geſchilderte Wahnſinn dem Triumph des letzten Mörders im Hauſe der Atriden ein jähes Ende bereitet.

Der Held iſt Oreſtes. Ein bemitleidenswerter Jüngling, kaum den Knabenſchuhen entwachſen, zaghaft angeſichts des gräßlichen Werkes, zu dem er berufen iſt, doch mit harter Fauſt vorwärts geſtoßen von dem Gotte, der hinter ihm ſteht. Er ſchwankt, ermutigt ſich im Verein mit der Schweſter, zweifelt, betet. Der Traum Klytaimeſtras, daß ſie einen Drachen geboren, dem ſie die Bruſt reicht und der ihr Herzblut ſaugt, gibt den Ausſchlag. Den Traum haben die Götter geſandt, auch er mahnt zur Tat; da iſt ſie beſchloſſen. Doch ſinkt die Hand vor der Heiligkeit der Mutter; zum letztenmal gebietet der Gott durch Pylades' Mund. Da gehorcht er, zu ſeinem Verderben. „Ein anderes Antlitz, eh' ſie geſchehn ein andres zeigt die vollbrachte Tat."

Elektra, die Schweſter, begleitet den Chor zum Grabe Agamemnons, um das Sühnopfer für Klytaimeſtra darzubringen. Am Grabe erkennt ſie Oreſtes, ſie verbündet ſich dort mit ihm gegen die Mutter. Dann verſchwindet ſie im Palaſt, um dort auf alle Vorgänge ein wachſames Auge zu haben. Anteil an der Ausführung der Tat hat ſie aber nicht. Ihr Geſpräch mit dem Chor zeigt ſie, wie an andrer Stelle ausgeführt iſt, ebenſo zaghaft und ſchwankend wie den Bruder. Ein ausgeprägtes Bild ihres Weſens hat Äſchylus nicht geben wollen; ſie iſt nur als Skizze gezeichnet, ja, ihre Mitwirkung an der Geſamthandlung hat der Dichter gegenüber ſeiner Vorlage verringert. Trotzdem iſt ſie bedeutungsvoll für dasjenige Drama geworden, welches den Choephoren ſeine Anregung verdankt, für die Elektra des Sophokles.

Bau der Elektra des Sophokles.

Vorfabel und Fabel ergeben ſich in den Grundzügen aus dem Vorſtehenden, die Abweichungen aus dem Gerüſt der Tragödie.

Ort der Handlung: Mykenä; Szene: den Hintergrund bildet der Atridenpalaſt; vor ihm ein Altar und Standbild Apollons; Zeit: der Morgen des Tages, an dem Oreſtes und Pylades eintreffen.

Prolog V. 1—85. Perſonen: Pädagog, Oreſtes, Pylades.

Einführung des Oreſtes in ſeine Heimat durch den Pädagogen. Entwicklung des Planes, welcher die Tat ermöglichen ſoll, durch Oreſtes: Gebot Apollons, die Rache nicht durch Heeresmacht, ſondern durch Liſt zu bewirken. Aufgabe des Pädagogen iſt die Überbringung der falſchen Meldung vom Tode des Oreſtes. Pädagog ſoll als Bote des Phokers Phanoteus, eines Speerfreundes des Blutpaares, auftreten: Oreſt bei den pythiſchen Spielen verunglückt. Pädagog ſoll dann im Hauſe beobachten. — Inzwiſchen Opfer des Oreſtes am Grabe, ſpäter Überbringung der im Gebüſch verſteckten Urne mit den Reſten des Geſtorbenen. — Nach der Darlegung des Planes Weheruf Elektras aus dem Innern: der ſtimmende Akkord der Tragödie. — Alle ab.

Einzug des Chors edler Frauen (V. 372) aus Mykenä; Elektra tritt auf. Große Pathosſzene, Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Chor V. 86—250. Klage Elektras um die Ermordung des Vaters, ungeduldige Sehnſucht nach Oreſtes. Troſtworte des Chors und Mahnung vor dem Übermaß.

Erſte Szene V. 251—471. Elektra, dann Chryſothemis.

Elektra ſchildert ihr trauriges Los im Hauſe. Aigiſthos weilt augenblicklich auf dem Lande. Chryſothemis mit einer Totenſpende aus dem Palaſt. Kontraſtbild beider Schweſtern. Chryſothemis berichtet, Elektra ſoll nach Aigiſthos' Heimkehr eingekerkert werden, ferner, daß ſie im Auftrag Klytaimeſtras, welche ein unheimlicher Traum erſchreckt hat, ein Opfer am Grabe Agamemnons darbringen ſoll. Läßt ſich überreden, das Sühnopfer in ein Racheopfer zu verwandeln. Chryſothemis ab zum Grabe.

Erſtes Standlied V. 472—515. „Kommen wird ſiegwaltend Dike, kommen die erzfüßige Erinys. Seit Pelops' Frevel ruht Unheil auf dem Hauſe."

Zweite Szene V. 516—822. Elektra; Klytaimeſtra mit einer Dienerin, welche eine Opferſchale trägt, aus dem Palaſt. Später Pädagog von der Seite der Fremde.

Klytaimeſtras Charakterbild. Rechtfertigungsverſuch, widerlegt von Elektra. Gebet Klytaimeſtras an Apollon um Erfüllung des Traumes in ihrem Sinne. Pädagog tritt auf unmittelbar

nach dem Gebet mit der Meldung vom Tode Oreſts. Schilderung des Wagenwettkampfes. Triumph Klytaimeſtras, Verzweiflung Elektras. Klytaimeſtra und Pädagog ab.

Klagelied als Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Chor V. 823—871.

Die Hinweiſung auf den gerächten Amphiaraos vermag die verzweifelte Elektra nicht aufzurichten.

Dritte Szene V. 871—1057. Elektra. Chryſothemis atemlos vom Grabe Agamemnons kommend. Ihr Bericht: ans Grab kommend bemerkt ſie die Spuren einer friſchen Opferſpende und eine Locke Menſchenhaar. Dies kann nur Oreſt dargebracht haben, alſo iſt der Rächer nahe. Elektra: „Oreſtes iſt tot, alſo müſſen wir Aigiſthos umbringen.“ Nach Chryſothemis' Weigerung iſt ſie entſchloſſen, es allein zu tun. Chryſothemis ab.

Zweites Standlied V. 1058—1097. „Wehe, daß jetzt noch das Schweſternpaar ſich entzweit hat. Doch lebte je ein adligeres Weib als Elektra? Die höchſte Pflicht erfüllend trägt ſie davon den goldnen Ruhm der treuen Kindesliebe.“

Vierte Szene V. 1098—1383, zweiteilig:

Erſter Teil (V. 1098—1231): Elektra; Oreſtes und Pylades von der Seite der Fremde, Diener mit einer Urne.

Oreſtes fragt nach Aigiſthos, Chor verweiſt ihn an Elektra, welche um die Urne bittet und ſie erhält. Klage Elektras, an die ſich die Erkennung der Geſchwiſter ſchließt.

Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Oreſtes: dort überſtrömende Freude, hier Mahnung zur Vorſicht (V. 1232—1287).

Zweiter Teil (V. 1288—1383). Die Vorigen. Dann Pädagog aus dem Hauſe.

Weitere Mahnung Oreſts zur Vorſicht und zur Verſtellung gegen Klyſtaimeſtra. Tadel und Warnung des Pädagogen; zweite Erkennung: Elektra — Pädagog. Im Haus ſteht alles günſtig, kein Mann iſt drinnen. Pädagog drängt zur Tat. Oreſt und Pylades ins Haus. Gebet Elektras an Apollon. Dann alle ab.

Drittes Standlied V. 1384—1397. „Jetzt iſt Ares blutſchnaubend am Werk, liſtigen Fußes bringt der Rächer ins Haus.“

Exodos V. 1398—1510, zweiteilig:

Erſter Teil (V. 1398—1441) lyriſch-epiſch in ſtrophiſcher Gliederung, der Chor ſingt, die Schauſpieler ſprechen.

Elektra; von drinnen rufend Klytaimeſtra, dann Oreſt und Pylades aus dem Palaſt mit blutigen Schwertern.

Elektra Wache haltend und zugleich den im Innern ſich vollziehenden, von den Todesſchreien Klytaimeſtras begleiteten Muttermord verfolgend. Oreſt meldet die Erfüllung der Tat. Dann mit Pylades wieder ab.

Zweiter Teil (V. 1442—1510). Elektra; Aigiſthos von der Seite der Heimat herbeieilend, ohne Begleiter.

Aigiſthos fragt nach den Boten, will Beſtätigung der Nachricht, wird von Elektra auf das Haus verwieſen, befiehlt die Tür zu öffnen. Es geſchieht. Ein Katafalk mit der verhüllten Leiche Klytaimeſtras wird ſichtbar, daneben Oreſtes und Pylades, die Schwerter unter dem Mantel. Triumph des Aigiſthos. Enthüllung des Leichnams. Umſchlag, dritte Erkennung: Aigiſthos — Oreſtes. Dann Aigiſthos zum Tode in den Palaſt abgeführt. Schlußworte des Chors.

Die Linie der Handlung iſt alſo:[1]

1. Expoſition: Die Lage; der Plan zur Tat. . . V. 1—85.
2. Steigende Handlung in drei Stufen. . V. 251—1057.
   a) Traum Klytaimeſtras. Folge: Sühnopfer der Chryſothemis, welches zum Racheopfer werden ſoll. . . V. 251—471.
   b) Gebet Klytaimeſtras um glückliche Erfüllung des Traumes. Meldung des Pädagogen vom Tode Oreſts. Wirkung auf Elektra und Klytaimeſtra. . . . . V. 516—822.
   c) Meldung der Chryſothemis von dem Opfer der Fremden am Grabe. Trotzdem Verzweiflung Elektras und Entſchluß, Aigiſthos ſelbſt zu töten. . . . . V. 871—1057.
3. Höhepunkt in zwei Spitzen: . . . . V. 1098—1383.
   a) Klage Elektras um den toten Bruder vor dieſem. V. 1098—1170.
   b) Erkennung der Geſchwiſter. . . . . V. 1174—1231.

[1] Ich weiche hier weſentlich von Freytag ab.

4. Fallende Handlung. . . . . V. 1288—1383.
   Der Pädagog drängt zur Tat. Vorbereitung dazu.
5. Kataſtrophe, zweiteilig: . . . . . V. 1398—1507.
   a) Die Ermordung Klytaimeſtras. . . . V. 1398—1441.
   b) Die Rache an Aigiſthos. . . . . V. 1442—1507.

Der Höhepunkt iſt weit hinausgeſchoben, er liegt im letzten Drittel des Stücks; die Peripetie iſt ſehr kurz. Die Rolle des Protagoniſten, Elektra, iſt von außerordentlicher Länge und ſtellt die höchſten phyſiſchen Anforderungen an den Schauſpieler. Er befindet ſich von Vers 86 bis zum Schluß mit einer nur ganz kurzen Unterbrechung (V. 1384—97) auf der Bühne.

Tauſende haben den Offenbarungen des Äſchylus gelauſcht, ſo oft die Oreſtie über die Bretter ging; aber keiner hat fruchtbarere Eindrücke davon in ſich aufgenommen, als der jüngere Rivale des Sohnes Euphorions. Der weiblich geſtimmte, weiblich empfindende Sophokles ſah die Geſtalt Elektras, der mißhandelten Schweſter des Helden, er hörte ihr rührendes Gebet an Hermes Chthonios (V. 124 ff.), in dem ſie ihr Sklavenlos beklagt, hörte, wie man ſie eingeſperrt hat einem biſſigen Hunde gleich (V. 446), vernahm, wie der Verlaſſenen Oreſtes den Vater, die Mutter, die geopferte Schweſter erſetzt (V. 240 ff., vgl. Ilias VI 429 f.).

Hier liegen die Keime der Sophokleiſchen Tragödie. Wie, wenn ein Dichter dem Schickſal jener Jungfrau nachging, deren Stimmung das meliſche Relief ſo ſchlicht und ergreifend zugleich wiedergibt und welche in den Choephoren zum Ausdruck kommt? Wenn er den Leidensweg einer ſtolz empfindenden Fürſtentochter ſchilderte, ihre Liebe zu Vater und Bruder, ihren Haß gegen die Mutter und den Schänder des Vaterhauſes, ihre Sehnſucht nach Vergeltung und nach dem berufenen Rächer? Wenn er ſie hindurchführte durch die ganze Skala der Gefühle, vom eiſigſten Haß bis zur glühendſten Liebe, von der tiefſten Verzweiflung zur höchſten Freude? Wenn er darſtellen konnte, welche Wirkung der jähe Umſchlag der extremſten Gefühle in der Bruſt einer reinen, aber leidenſchaftlichen Frauenſeele hervorruft? War das nicht ein lockendes Problem? — Seine Löſung liegt in der Elektra vor. Damit iſt aber auch die

Idee dieſes Dramas angegeben, die Urſache ſeiner hinreißenden Wirkung gefunden.

Die Elektra des Sophokles iſt ein Charaktergemälde, die Tat des Oreſtes Nebenſache und nur ſo weit von Bedeutung, als zur Ausprägung und zur Betätigung von Charakteren eben eine Handlung erforderlich iſt. Auch äußerlich gibt ſich Elektra als Mittelpunkt und Seele des Stückes darin zu erkennen, daß ſie, abgeſehen von dem Prolog und einem kleinen Chorliede von 14 Verſen, während des ganzen Verlaufes auf der Bühne anweſend iſt. Überhaupt iſt die Elektra eine Frauen- wie Philoktet eine Männertragödie. Das weibliche Element herrſcht durchaus vor; entſprechend ſind die Männer Nebenſache, obwohl Oreſtes die Tat vollbringt.

Aus der Idee des Stückes erklären ſich auch die meiſten Abweichungen, welche Sophokles Äſchylus gegenüber aufweiſt. So zunächſt hinſichtlich der Perſonen, wozu man die Charakterzeichnungen vergleichen möge. Als Kontraſtfigur zu der Heldin führt er die weiche Chryſothemis neu ein, zu der ihm Homer den Namen gibt. Auf Klytaimeſtra und Aigiſthos fällt tiefer Schatten, Oreſtes iſt Maſchine, Pylades wird zwar beibehalten, aber nur als ſtumme Perſon ohne jede Bedeutung. Eine Neuerung gegen die Choephoren, aber nicht gegen die doriſche Dichtung iſt die Einführung des greiſen Pädagogen. Denn dieſer iſt nichts als eine Variation des Herolds Talthybios. Beide haben den jungen Oreſtes nach Phokis gerettet, ihm dort zur Seite geſtanden, führen ihn wieder zurück und helfen mit am Gelingen des Anſchlags. Die Amme dagegen fehlt bei Sophokles. Einen Teil ihrer Funktionen übernimmt Elektra: die Rettung des Kindes an dem Schreckenstage und die Beweinung des Totgeglaubten, wodurch ihre Rolle ſich erweitert und vertieft. Das rechtzeitige Eintreffen des Aigiſthos, welches bei Äſchylus die Amme bewirkt, überläßt Sophokles dem Zufall. Obgleich die Amme fehlt, iſt doch durch die Einführung der Chryſothemis und des Pädagogen die Perſonenzahl reicher, und dadurch werden die Bühnenvorgänge wechſelvoller, die Handlung bewegter.

Dieſe iſt ganz und gar für die Perſon Elektras zugeſchnitten; ihre einzelnen Phaſen dienen nur dazu, die Seele der Heldin in wechſelnde Beleuchtung zu rücken und durch jähen Wechſel entgegengeſetzter Gefühle Stürme der Leidenſchaft zu entfeſſeln. Der

Zuſchauer ſoll durchaus in den Bannkreis Elektras verſetzt und in ihm erhalten werden, mit ihr trauern und jubeln. Dieſem Zwecke dient auch die Mehrzahl der weiteren Änderungen. Der Dichter iſt ſich ſeiner Kraft bewußt; darum kümmert es ihn nicht, ob auch jeder Zug der Handlung verſtandesmäßig wohl motiviert iſt: er weiß, daß er den Zuſchauer in atemloſer Spannung erhalten und daß dieſer ſeine Aufmerkſamkeit ausſchließlich auf die Heldin konzentrieren wird. Ja, er darf wagen, der Heldin faſt jeden Anteil an der Tat zu nehmen: die Rache würde vollſtreckt werden, auch wenn Elektra gänzlich aus der Handlung eliminiert würde. Und doch merken wir das kaum!

Als Ort der Handlung wählt der Dichter weder Argos noch Amyklä, ſondern auf Homer zurückgehend Mykenä. Das iſt für die Handlung natürlich ohne Bedeutung. Die Rückſicht auf die Heldin bewirkte, daß die Szene einheitlich wurde: da Elektra, abgeſehen vom Prolog, immer auf der Bühne weilt und die Erkennung ſo lange als möglich hinausgeſchoben werden ſoll, ſo kann er die Szene am Grabe, wie ſie ſeine Vorgänger haben, nicht gebrauchen. Daraus folgt freilich für den Prolog ſofort dem kritiſchen Verſtand ein Mangel. Pädagog und Oreſtes geben die Expoſition nur, damit ſich der Zuhörer orientieren kann. Der Plan iſt längſt verabredet, alſo für ſie iſt die Repetition überflüſſig; außerdem begehen ſie eine große Unüberlegtheit, wenn ſie ihn an der Tür des feindlichen Hauſes ausplaudern, wo ſie jetzt gar nichts zu ſuchen haben. Sie müſſen dann, wenn der bühnentechniſche Zweck erreicht iſt, verſchwinden, da die jetzt auftretende Heldin noch nicht wiſſen darf, daß Hilfe nahe iſt. Das Auftreten Elektras iſt dadurch motiviert, daß ihr Vogt Aigiſthos heute abweſend iſt und ſie ſich daher einmal aus dem Hauſe wagen darf (V. 516 f.); das des Chores überhaupt nicht. Er kommt zwar, um Elektra zu tröſten, alſo aus demſelben Grunde wie der Chor der Trachinierinnen zu Deianeira, aber es iſt an ſich höchſt unwahrſcheinlich, daß er ſie trifft, da er erſt von der Heldin erfährt, daß Aigiſthos auswärts weilt. Später wendet ſich auch Klytaimeſtra nur einmal flüchtig an den Chor während des Streites mit der Tochter (V. 612 ff.); Aigiſthos nimmt von der Anweſenheit der Frauen überhaupt keine Notiz, obwohl er ſich doch verwundert fragen

müßte, warum ſie denn da ſind. Man ſieht, der Chor wird den Dichtern ſpäter eine läſtige Beigabe, mit der ſie ſich aber notgedrungen ſo gut oder ſo ſchlecht abfinden, wie es eben geht. v. Wilamowitz' Einwurf, Sophokles habe dieſe Unzuträglichkeiten hier vermeiden können, wenn er ſtatt mykeniſcher Frauen Dienerinnen des Hauſes gewählt hätte, begegnet Kaibel ganz richtig mit der Bemerkung, daß „Elektra im väterlichen Hauſe völlig vereinſamt ſtehen muß und nicht einmal eine Sklavin zur Vertrauten haben darf".

Das doriſche Gedicht und die Choephoren hatten das Opfer am Grabe und ſein Motiv, den Traum Klytaimeſtras, ſo tief in die Herzen des Volkes geprägt, daß Sophokles beides nicht ignorieren konnte oder wollte. Die Änderungen ergeben ſich vorwiegend aus dem Zweck ſeines Stückes. Das Traummotiv behielt er zwar bei, gab aber dem Traum ſelbſt eine hübſche Variante. Damals war das Werk ſeines Freundes Herodot ſeit kurzem erſchienen, und da der Reiz der Neuheit immer wirkt, ſo verwertete er den Traum des Aſtyages (Herod. I 108, El. 419 ff.). Elektra darf ferner das Opfer nicht darbringen aus dem äußeren Grunde, weil ſie die Bühne nicht verlaſſen kann, aus dem inneren, weil Klytaimeſtra ihr mißtraut. Daher wählt der Dichter Chryſothemis, die ſo zugleich mit der Heldin kontraſtiert wird. Wie die Amme bei Äſchylus, ſo läßt ſie ſich zu einer Änderung ihres Auftrages bewegen. Iſt ſie ausgeſchickt, ſo muß ſie auch wiederkommen. Äſchylus wird inſofern benutzt, als Chryſothemis Spuren von Oreſtes findet und die Überzeugung gewinnt, daß er nahe iſt. Ihre Hoffnung dient wieder in einer ſpäteren Szene als wirkſamer Gegenſatz zu Elektras Verzweiflung, ihr weiteres Verhalten als Anlaß, die höchſte Energie der Heldin herauszutreiben.

Klytaimeſtras Auftreten inzwiſchen — für die Mordſzene kann ſie der Dichter nicht auf der Bühne verwenden, wie Äſchylus — iſt durch ein Gebet und eine Spende motiviert, die ſie am Altar des Apollon vor dem Hauſe darbringen will. Dieſe Szene iſt eine Nachahmung aus König Ödipus: derſelbe Gott, Vermeſſenheit beider Frauen, Frivolität des Gebetes, ſcheinbare augenblickliche Erfüllung. Vorher aber iſt hier Gelegenheit, die Verruchtheit Klytaimeſtras und die Hohlheit ihrer Rechtfertigung zu zeigen (die

Eiferſucht auf Kaſſandra läßt Sophokles natürlich fallen) und nachher die Wirkung des Pädagogenberichts durch wundervolle Kontraſtierung des Verhaltens beider Gegnerinnen zu ſchildern. Die Trugmeldung bewirkt alſo hier nicht Oreſtes ſelber, weil er für die ſpätere Haupt- und Glanzſzene der Erkennung aufgeſpart wird, und die Erkennung ſonſt im Innern des Hauſes vor ſich gehen und dem Hörer dann nur ein ſchwaches Schattenbild in Form eines Berichts geboten werden könnte. Den Bericht des Pädagogen formt der Dichter als farbenprächtige, epiſche, an ſich überflüſſige Schilderung eines pythiſchen Kampfſpieles. Aber niemand möchte ſie miſſen, gewiß nicht damals die Athener, deren patriotiſchem Stolz Sophokles durch den Sieg eines Landsmannes noch eine Huldigung darbringt.[1] Sie werden auch kaum den Anachronismus bemerkt haben, daß die pythiſchen Spiele zur Zeit der Handlung noch gar nicht beſtanden. Übrigens motiviert der Dichter den Abgang des Pädagogen in den Palaſt mit der Aufforderung Klytaimeſtras zum Eintreten; er hat ein Anrecht auf gute Belohnung (V. 799 ff.).

Oreſtes tritt dann erſt in der vorletzten Hauptſzene auf, um die Urne zu überbringen. Man ſieht nicht ein, warum das nicht der Pädagog beſſer getan hätte; aber des Dichters Zweck iſt es eben, jetzt die Erkennung herbeizuführen. Es iſt im eigentlichſten Sinne eine unnütze Quälerei der Heldin, daß Oreſtes ſie nicht ſogleich aufklärt, denn nichts hinderte ihn daran. Er läßt aber die Ärmſte ruhig in ihrem Wahn und ihrer Verzweiflung und gibt — man möchte ſich verſucht fühlen zu ſagen, mit raffinierter Berechnung und Grauſamkeit — ihr die Wahrheit gewiſſermaßen in homöopathiſchen Doſen ein. Und trotz alledem, welch überwältigende Wirkung erzielt er! Damit iſt allein die Anagnoriſis im König Ödipus zu vergleichen, nur mit dem Unterſchiede, daß ſich bei Ödipus dem Hörer das Herz in Grauen und Entſetzen zuſammenkrampft, bei Elektra in Freude und Entzücken weitet.

Der Pädagog weilt indeſſen längſt im Hauſe, um hier Obacht zu geben und im Falle der Gefahr zu warnen. Er tut dies auch nach der Erkennung, der nun wieder die zweite folgt. Man kann

[1] Um die Reitertüchtigkeit der hiſtoriſchen Athener war es ſonſt übel beſtellt, vgl. v. Wilamowitz, Kydathen S. 25 Anm. 45.

bei seiner Aufgabe abermals ein Bedenken erheben. Würde er, wenn Klytaimestra wirklich mißtrauisch wird, Unheil verhindern können? Macht er sich nicht durch Beobachten und Lauschen verdächtig? Und was soll dann diese zweite Erkennung, die doch nur abschwächend wirkt?

Sie hat ihren guten Grund. Wäre diese Szene nicht eingeschoben, so würden Erkennung und Muttermord, Höhepunkt und Katastrophe unmittelbar aneinanderstoßen, und das gäbe einen völlig unerträglichen Effekt. Es bedarf einer Peripetie, und diese bewirkt, wenn auch nur kurz, so doch genügend, das abermalige Auftreten des Pädagogen.

Vor der Tat, am Schluß der vierten Szene, läßt der Dichter die Geschwister mit Pylades an den Altar Apollons treten. Wenn in den Choephoren das gewaltige, düstere Gebet an Agamemnon und die Mächte der Tiefe die Form eines Wechselgesangs zwischen Orestes, Elektra und dem Chor hat, so spricht hier Elektra in nur acht Trimetern schlichte, doch aus tiefstem Herzensgrund quellende Worte. Sie sind offenbar als Gegenstück zu der Lästerung gedacht, welche Klytaimestra kurz vorher an derselben Stätte in Gebetsform an den Gott gerichtet hat. Darauf führt sie die Freunde in das Haus. Der Chor singt sein drittes Standlied; inzwischen macht Elektra die vermeintlichen Phoker mit Klytaimestra bekannt; Aigisthos weilt wie bei Äschylus außerhalb des Palastes. Während aber Äschylus Elektra nach der Grabszene verschwinden läßt und ihre Mitwirkung an der Tat ungewiß bleibt, Euripides umgekehrt seinen Zwecken entsprechend seiner Heldin das Schwert in die Hand gibt, sie den Mord mit vollziehen und nach der Tat mit den anderen bluttriefend heraustreten läßt, erscheint Elektra bei Sophokles sogleich nach dem einstrophigen Stasimon wieder, ehe sich noch eine Hand zum Mordstreich erhoben hat. Der Dichter folgt dem Mythos, wonach Orestes allein der Mörder ist, und denkt zu menschlich, als daß er imstande wäre, die Tochter den tödlichen Haß gegen die Mutter in die Tat umsetzen zu lassen. Ihr Wiederauftreten wird V. 1402/3 sorgfältig motiviert: sie muß achtgeben, daß Aigisthos, dessen Ankunft ja jeden Augenblick zu erwarten ist, die Mörder nicht bei ihrem Werke überrascht.

Während schließlich bei den Vorgängern als erstes Opfer der

gefährlichere Aigisthos fällt, macht es Sophokles umgekehrt. Außerdem läßt er Klytaimestra nicht wieder auftreten und versteckt gewissermaßen den Muttermord zwischen der Peripetie, dem den Mord begleitenden Gesange des Chors, den Begleitworten der in fieberhafter Spannung lauschenden Heldin und der folgenden Aigisthosszene. Auch bleibt die Heldin auf der Bühne und lenkt einen Teil der Aufmerksamkeit auf sich. Und indem er den Zuschauer den Tod eines Elenden als letzten Eindruck in sich aufnehmen läßt, mildert der Dichter wesentlich die Empfindung des Grauens, welche während des Muttermordes erweckt ist.[1]

Aber alle Interpretationskünste können doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß an dieser Stelle der schwache Punkt des Dramas liegt. Vollzogen muß der Mord werden, und der Dichter erspart uns auch nicht die Todesschreie des Opfers. Er schafft eine grausige Szene von atemraubender Wirkung. Und der Mörder? Bei Äschylus verfällt er sofort vor den Augen der Zuschauer seiner verdienten Strafe; ihre Wirkung, malerisch etwa zu vergleichen mit der Gestalt des ewigen Juden auf Kaulbachs Bild der Zerstörung Jerusalems, ist der letzte Eindruck, den der Dichter geben will und den der Hörer mit hinwegnimmt. Bei Sophokles sehen wir Orestes nicht wieder, aber wir wissen, daß er straflos bleibt, weil er ein gottgefälliges Werk vollbracht hat.

[1] Den modernen Leser, welcher die Bühnensitte der griechischen Tragödie nicht kennt, werden die Worte Orests an Aigisthos V. 1495 ff. frappieren:

„Hinein, daß an der Stätte, wo
Du meinen Vater hast geschlachtet, selbst du fällst."

Das Maß dieses Menschen ist voll. Welche Genugtuung kann es Orestes gewähren, den Mörder an der Stelle zu töten, wo dieser seinen Vater gemordet hat? Welche Verschärfung der Strafe kann es einem so hartgesottenen Bösewicht sein, in dem Gemache zu fallen, welches die Stätte seines Verbrechens nicht nur, sondern auch seiner Lüste gewesen ist? Die natürliche Regung für Orestes mußte es doch sein, ihn an der Seite seiner toten Buhlin niederzustoßen. Aber eben dies verhindert der menschlich schöne Brauch der griechischen Tragiker, blutige Szenen vor den Augen der Zuschauer zu vermeiden. Diese Sitte ehrt den Griechen ebenso, wie es Shakespeare als ein Rückschritt anzurechnen ist, wenn er den rohen Sitten seiner Zeit und der spezifischen Brutalität seines Volkes eine Konzession macht, deren scheußliche Wirkung bis auf den heutigen Tag dauert.

Atridenſtamm, nach unſäglichem Leid
Zur Freiheit rangſt du dich endlich empor,
Durch ſolches Mühen gefeſtigt.

So ſingt der Chor im Abgehen.

Die unerträgliche Vorſtellung, daß das ſcheußlichſte Verbrechen vor Gott und den Menſchen eine von den höchſten ſittlichen Mächten gebotene Pflicht ſein ſoll und tatſächlich vor unſern Augen ausgeführt iſt, ohne daß der Täter auch nur mit der Wimper zuckt — ſie iſt die notwendige Folge der Stellung, welche der Dichter zu der Idee nahm, die dem doriſchen Gedicht zugrunde liegt. Oder vielmehr, der Dichter hat überhaupt nicht Stellung dazu genommen; denn ihre Verurteilung, wie ſie nicht nur von Äſchylus, ſondern auch von ihm als edlem Sohn des demokratiſchen Athen zu erwarten wäre, entſpräche ſeiner innerſten Natur. Er iſt aber ein zu frommer Mann, als daß er ſich in Widerſpruch mit dem Gebot des delphiſchen Apollon ſetzen könnte. Was über ſein Begreifen geht, das nimmt er in demütiger Ergebung hin und findet ſich damit ab, daß der Wille der Götter über der Ohnmacht des Menſchen ſteht, daß der Menſch ſich ihrem Spruch ohne vieles Grübeln zu fügen hat. Jene Frage zog ihn auch gar nicht an; ihn feſſelte, was man längſt als Idee der Tragödie erkannt hat, das Bild einer hochgeſtimmten, leidenſchaftlichen Frauenſeele, welche in das Schickſal des morderfüllten Pelopidenhauſes hineingeſtellt und mit ihm durch unlösliche Bande verknüpft iſt. Leider war dabei die Darſtellung des Muttermordes ſo oder ſo nicht zu vermeiden, und in demſelben Augenblick, wo er erfolgt, mußte ſich der Widerſpruch des empörten Gewiſſens erheben, welcher am Schluß des ſonſt ſo herrlichen Werks ein peinliches Gefühl wie einen bittern Nachgeſchmack hinterläßt.

Der Mann, welcher dem Gotte und deſſen tiefſtehender Moral tapfer zu Leibe geht und ſich ihr als unerbittlicher Kritiker widerſetzt, iſt Euripides. Freilich tut er dies um teuren Preis, um den Preis der poetiſchen Wirkung ſeiner vielgeſcholtenen Elektra. Er ſcheut ſich nicht, die Handlung von der Höhe, wo Heroen und Fürſten wandeln, herunterzuziehen und in ein Bauernhaus zu verlegen, in dem Elektra, einem Landmann in Scheinehe vermählt, leben muß. Um die nackte Abſcheulichkeit des Muttermordes auch dem

durch mythologiſche Nebel Eingenommenen klar zu machen, rückt er ihn der bürgerlichen Welt näher und erweckt unſer Mitleid für Klytaimeſtra und den Abſcheu vor ihrer Tochter. Die wundervolle Elektra des Sophokles erniedrigt er zu einem heuchleriſchen, abſcheulichen Geſchöpf, welches ihre gutmütige Mutter mit niederträchtiger Hinterliſt in die Falle lockt, ja er läßt ſie die Mutter mit abſchlachten und in Begleitung des Bruders bluttriefend nach dem Morde aus dem Hauſe treten. Und die Dioskuren bürden am Schluß ausdrücklich Apollon die Verantwortung auf und mißbilligen ſein Gebot ſehr deutlich. Dieſe Elektra hat „der Philoſoph Euripides gedichtet und zwar in ſittlicher Entrüſtung über die Elektra des Sophokles“. Es iſt „ein Tendenzſtück, das in vielem eine Negation der Poeſie iſt, weil es den Mythos zerſtört, und Sophokles nicht allein, ſondern Apollon, die Heroenzeit und der Glaube an die Geſtalten, die doch die Bühne betreten, wird angegriffen“.

Die zitierten Worte ſind der vortrefflichen Abhandlung von Steiger entnommen (Philologus Bd. 56 S. 561 ff.), welche zugleich über die Priorität der Sophokleiſchen Elektra vorläufig und nach unſerer Überzeugung überhaupt das letzte Wort geſprochen hat. v. Wilamowitz hatte (Hermes Bd. 18 S. 214 ff.) wieder den Streit über dieſe Frage entfacht und die Elektra des Euripides für das ältere Stück erklärt. Die Polemik, welche ſich daran ſchloß, zeigt abermals deutlich, wie unſicher alle Gründe ſind, welche man den Vergleichungen von zwei Stücken entnimmt, mögen ſie auch noch ſo geiſtreich ſein. v. Wilamowitz ſelbſt hat ſchließlich den Deduktionen Steigers, welcher ſich für die Priorität des Sophokleiſchen Dramas entſcheidet, zugeſtimmt und ſeinen Standpunkt geändert. Sicher für die Anſetzung des Zeitpunktes ſind nur verbürgte Überlieferung oder ſolche Entdeckungen, wie wir ſie z. B. H. Weil für die Zeitbeſtimmung der Elektra des Euripides verdanken. Die Aufführung dieſes Dramas fällt mit Sicherheit auf die großen Dionyſien im März des Jahres 413, wo die atheniſche Flotte unter Führung des Demoſthenes, nicht des Alkibiades, auf dem Meere ſchwimmt und von den Dioskuren in den ſicheren Port geleitet werden ſoll (V. 1347 ff.). Unſer Drama gehört zu den ſpäteren Dichtungen des Sophokles. Dies beweiſen vor allem die

Gesangspartien, welche den Schauspielern in erhöhterem Maß zugeteilt sind als dem Chore, dem sie ursprünglich allein gebühren.

Nachtrag. Als das vorstehende Kapitel und der Abschnitt „Charaktere“ geschrieben waren, fand ich in den mir überlassenen Papieren des verewigten Konrad Niemeyer folgenden schönen Vergleich dieses tüchtigen Altertumskenners:

„Die drei großen Tragiker haben denselben Stoff behandelt. Die Choephoren sind das Mittelstück einer Trilogie, in welchem die Handlung weiter geführt und die durch Agamemnons Ermordung hervorgerufenen Empfindungen, die die Rache an den Mördern Agamemnons rechtfertigen, in den lyrischen Partien in großer Ausführlichkeit dargelegt werden. Orestes tötet erst den Aigisth, dann die Mutter. Die Schlußszene, in der er bereits die Erinyen sieht, leitet über zu dem Schlußstück, welches mit der Freisprechung des Orestes die Handlung abschließt.

Bei Sophokles ist Elektra die Hauptperson und der ausgeführteste Charakter. Mit zäher Energie hält sie die Erinnerung an die Ermordung des Vaters und die Hoffnung auf die Rückkehr des von ihr geretteten Bruders fest, und während Orestes bei Äschylus, ein Werkzeug des Schicksals, die Kindespflicht und den Befehl des Gottes zögernd der Mutter gegenüber erfüllt, ist sie, die täglich unter dem Übermut und den Mißhandlungen der Mutter und ihres Buhlen leidet, von leidenschaftlichem persönlichen Haß und Bitterkeit voll. Die Nachricht von dem Tode des Bruders bringt sie zur Verzweiflung, aber bald rafft sie sich auf zu dem Entschluß, selbst und allein den Aigisthos zu töten. Ebenso leidenschaftlich wie ihr Haß ist dann der jubelnde Ausbruch ihrer Freude, als sie den Bruder erkannt hat. Ohne Zögern und Bedenken vollführt Orestes den Muttermord, und haßerfüllt stimmt ihm Elektra zu mit dem furchtbaren *κατσον εἰ σθένεις διπλῆν*. Ob in dem kurzen Zwiegespräch V. 1424—28, welches lückenhaft überliefert ist, wenigstens von Orest ein Zweifel an dem Recht der Tat geäußert wird, mag zweifelhaft sein; von Elektra geschieht es gewiß nicht. Das beweist der schneidende Hohn der zweideutigen Worte, mit denen sie dem Aigisthos entgegentritt. Während Orestes diesen vor sich her ins Haus treibt, um ihn dort zu erschlagen, schließt der Chor:

„O Kinder des Atreus, nach wie viel Leid
Rangt ihr zur Freiheit euch durch und kamt
Durch den heutigen Kampf zum Ziele.“

Mit dem Muttermorde alſo und dem Tode Aigiſths iſt nicht nur das Stück zu Ende, ſondern nach der Darſtellung des Sophokles auch die Kette der Leiden des Atridenhauſes abgeſchloſſen. Oreſt und Elektra ſind glücklich ans Ziel gelangt. Bei Äſchylus wird dieſes Ziel erſt im dritten Stück durch die Freiſprechung des Oreſtes erreicht, aber in der Darſtellung dieſer Freiſprechung mit Äſchylus zu rivaliſieren verſagte ſich Sophokles begreiflicherweiſe [die Zwecke des Dichters waren eben andere, der Vf.] und wurde dadurch gezwungen zu ſchließen, wie er geſchloſſen hat, und den unnatürlichen Muttermord nach Möglichkeit dadurch zu rechtfertigen, daß er die Verworfenheit Klytaimeſtras ſo groß wie möglich und die Erbitterung Elektras ſo groß wie möglich erſcheinen ließ.

Die Elektra des Euripides nennt Bernhardy eines der ſchwächſten Dramen und gewiſſermaßen eine Parodie des hohen tragiſchen Mythos von der Heroine Elektra und dem unter ihrem Beiſtand vollzogenen Muttermord. Ich kann dieſem harten Urteil nicht beiſtimmen. Zwar die Szene, in der ſich die Geſchwiſter erkennen, iſt verglichen mit der Sophokleiſchen dürftig, und in dem Wortwechſel Elektras und Klytaimeſtras iſt mehr Spitzfindigkeit als Leidenſchaft; aber in mancher Hinſicht ſind mir die Geſtalten des Euripides ſympathiſcher, weil menſchlicher, als die des Sophokles. Durchaus eine Erfindung des Dichters iſt der Bauer, an den Elektra verheiratet iſt, keine Figur von tragiſchem Pathos, aber gewinnend durch beſcheidene und edle Geſinnung, bieder und gaſtfrei. Klytaimeſtra ſodann erſcheint bei Euripides weniger ſchroff, ich möchte ſagen weiblicher als bei Sophokles. Sie hat die Ermordung Elektras verhindert (V. 26). Das bei Äſchylus nur leiſe angedeutete Motiv der Eiferſucht (V. 916) macht ſie bei Euripides nachdrücklich geltend; ſie findet es verzeihlich, daß Elektra durchaus für den Vater Partei nimmt, und geſteht, daß ſie ſelbſt ihrer Tat nicht froh iſt, bereut angeſichts der verwahrloſten Geſtalt Elektras, eitel wie ſie ſelbſt iſt, was ſie an ihr getan hat, entſchuldigt die Verbannung Oreſts mit der Furcht vor ihm und verſpricht der Elektra, Aigiſthos ſolle ihr nichts mehr zuleide tun. Das alles

ſind keine großen, aber menſchlich-natürliche Züge, die außerdem erkennen laſſen, daß Klytaimeſtra ſo wenig, wie (wenn man Elektra glauben darf) Aigiſthos, ihrer Mordtat an Agamemnon froh geworden iſt, daß vielmehr auch an ihm ſich bereits erfüllt hat, was ſich alsbald an Oreſt und Elektra erfüllen ſoll: ein andres Antlitz, eh ſie geſchehn, ein andres zeigt die vollbrachte Tat. Das kommt bei beiden in der letzten Szene in erſchütternder Weiſe zum Ausdruck. Bei Oreſtes iſt der Umſchlag zur Reue weniger groß, denn er iſt, zweifelnd und widerwillig den Befehl des Gottes erfüllend, zum Muttermorde geſchritten. Bei Elektra, die Oreſts Bedenken bekämpft hat und durch die verſöhnlichen Worte der Mutter nicht im mindeſten milde geſtimmt iſt, kommt der Umſchlag überraſchend. Aber daß er auch bei ihr, die, da ihr nicht die Härte, aber wohl das Heroiſche der Sophokleiſchen Elektra fehlt, nach meiner Empfindung der am wenigſten ſympathiſche Charakter des Stückes iſt, eintritt, daß der Dichter über das Unnatürliche des Muttermordes, der Sühne verlangt, nicht glatt hinwegkommen kann, das rechne ich ihm zum Lobe an. Die Sühne aber, die Äſchylus in den Eumeniden dargeſtellt hatte, läßt er durch die Dioskuren, dii ex machina, verkünden, und dieſe zugleich die Trennung der Geſchwiſter und die Verbannung beider aus der Heimat anordnen, Maßregeln, die, wie ſchmerzlich auch zunächſt empfunden, beiden das Vergeſſen der unſeligen Tat erleichtern müſſen. — Noch einen Unterſchied will ich bemerken. Sophokles läßt zuerſt Klytaimeſtra ermorden und unmittelbar daran die Szene mit Aigiſthos ſich ſchließen, faſt möchte ich glauben, um die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer möglichſt ſchnell von dem entſetzlichen Muttermorde weg auf die Rache an Aigiſthos zu lenken, gegen die kein ſittliches Bedenken erhoben werden kann; aber dadurch bekommt der Schluß des Stückes, ſo meiſterhaft die Szene bis zu den Worten *οἴμοι τί λεύσσω* auf den Effekt geſchrieben iſt, nach meinem Gefühl etwas Mattes und Abfallendes. Euripides folgt in dieſem Punkte dem Äſchylus und läßt den Oreſt von dem unzweifelhaft berechtigten Morde des Aigiſthos zu dem ihm ſelbſt entſetzlichen Morde der Mutter fortſchreiten.

Schließlich wird man doch dem Äſchylus zugeſtehen müſſen, daß er in ſeiner Trilogie den Mythos am großartigſten zur Anſchauung gebracht hat."

Ajas.

Die Sage.

Der atheniſche Handelsherr, welcher ſein Schiff für die Länder des Pontus mit den Erzeugniſſen attiſchen Kunſtfleißes befrachtete, ſchöngehenkelten Vaſen und edelgeformten Geräten und Waffen in getriebener Arbeit, wie wir ſie noch heute als Altertümer von Kertſch in der St. Petersburger Eremitage bewundern, erblickte bei der Einfahrt in den Hellespont zur Rechten auf dem Vorgebirge Sigeion das Heroenheiligtum des Achilleus und weiterhin in geringer Entfernung das Ajanteion auf dem Vorgebirge Rhoiteion. Beide flankieren eine ſanftgeſchwungene Bucht. Hier reihten ſich einſt am Strande die ſchöngeſchnäbelten Schiffe der Achäer, welche ausgefahren waren, die ſtolze Feſte Troja zu brechen. Die gefährdetſten Stellen aber, die Flügel, deckten die beiden erſten Helden des Heeres, Achilleus der Pelide und Ajas der Telamonier, „vertrauend auf ihren Mannesmut und ihrer Hände Stärke“ (Il. XI 8). Und das Herz des Atheners mochte in freudigem Stolze pochen, wenn er daran dachte, daß er einen von ihnen den Seinen nannte. Denn im Schiffskatalog folgt auf die Schilderung der atheniſchen Streitkräfte die Notiz, daß Ajas aus Salamis zwölf Schiffe heranführte: Salamis aber war atheniſches Land.

Es iſt hier nicht der Ort, die Taten des Helden, welche die Ilias kündet, zu ſchildern (vgl. die Charakteriſtik). — In der erſten Nekyia (Od. XI 543 ff.) ſchwebt mit den andern auch Ajas' Schatten heran, das Opferblut witternd, doch bleibt er grollend abſeits, als er Odyſſeus erkennt. Dieſe Stelle ſetzt die Kenntnis der kykliſchen Dichtung voraus, welche das tragiſche Ende des Telamoniers erzählt hat. Im Streit um Achilleus' Rüſtung hat Odyſſeus geſiegt, ihn entſchieden „Söhne der Troer und Pallas Athene“. Zwar wird der Selbſtmord als Folge dieſes Spruches nicht ausdrücklich hervorgehoben, doch geht er deutlich genug aus Vers 549 hervor.

Zweimal erzählt der Kyklos das erſchütternde Ereignis. Die Aithiopis, unter dem Namen des Arktinos von Milet gehend, welche die Ilias unmittelbar fortſetzt und in deutlicher Nachahmung

Homers u. a. das Ende Achills, den Kampf um ſeine Leiche und die Leichenſpiele zu ſeinen Ehren ſchildert, berichtet folgendes. Nach dem Schluß der Spiele legt Thetis die göttliche Rüſtung ihres Sohnes vor den Achäern nieder, dem würdigſten der überlebenden Helden als Gabe. Nur zwei erheben ſich als Bewerber um den köſtlichen Preis: Ajas und Odyſſeus. An ſich kann es nicht zweifelhaft ſein, wem er gebührt, aber die Waffe, mit welcher der Streit ausgefochten werden ſoll, führt Odyſſeus beſſer als Ajas. Sie ſollen vor dem Rat der andern Helden ihre Verdienſte im Kriege um Troja ſchildern. Wie kann da der ἄγλωσσος Ajas vor dem Laertiaden beſtehen, mit dem kein andrer Sterblicher ſich meſſen könnte, wenn er die gewaltige Stimme aus der Bruſt ertönen läßt und die Worte fliegen wie die winterlichen Schneeflocken (Il. III 221 ff.)! Darum wagen die Hörer auch nicht, den Spruch zu fällen, und überlaſſen auf Neſtors Rat gefangenen Troern die Entſcheidung. Sie ſtimmen — nach Od. XI 547 iſt, wie es ſcheint, ſchon hier Athene im Spiele — für Odyſſeus, denn er habe Troja am meiſten geſchadet. Da fällt Ajas in Trübſinn. Der Arzt Podaleirios erkennt zuerſt am Funkeln der Augen ſeinen Groll und die laſtende Schwermut. Ajas geht in ſein Zelt, und am folgenden Morgen fällt er in ſein Schwert. — So weit die Aithiopis.

Der „kleinen Ilias“, welche ſpäter als die Aithiopis gedichtet iſt und den Namen des Lesches von Lesbos trägt, war der Austrag des Streites nicht pikant genug. Nach ihr führen zwei troiſche Mädchen die Entſcheidung herbei. Trojaniſches Volk iſt auf den Mauern verſammelt, und zwei griechiſche Späher ſchleichen ſich heran, um die Meinung der Feinde zu erlauſchen. Sie hören, wie das eine der Mädchen Ajas rühmt, daß er den Peliden aufgehoben und aus dem Getümmel getragen habe. Da gibt Athene dem andern das frivole Wort ein, das ſei kein Heldenſtück, denn ſolche Laſt könne auch ein Weib tragen. Darauf hin fällt die Entſcheidung ebenſo, wie in der Aithiopis, aber Ajas ergreift der Wahnſinn, im Wahnſinn faßt er den Plan, die Führer der Achäer zu ermorden, ſchlachtet ſtatt deſſen die Herden und tötet ſich dann, nachdem er aus der Raſerei erwacht iſt und ſieht, was er getan hat.

Dort alſo nur Verdüſterung und Schwermut mit dem Selbſtmord

als Folge, hier Wahnſinn, lächerlich grauenhafte Tat und darauf Tod durch eigene Hand.

Dies iſt der Beſtand der Sage, ſoweit ſie uns im ioniſchen Epos noch vorliegt. Es iſt natürlich, daß ein Held von ſo kraftvollem Typus, eine ſo kriegeriſche und zugleich biedere Natur allezeit bewundert und geliebt wurde, und daß ſeine Taten und beſonders ſein Schickſal einen anziehenden poetiſchen und bildneriſchen Stoff boten. An den Grundlinien ſeines Charakters gab es für den Dichter nicht wohl etwas zu ändern, ſeine Taten waren nicht weſentlich zu vermehren. Wohl aber ſuchten ihn zunächſt die Dorer, deren Stamm ja an den Taten der Heroenzeit keinen Anteil hat, zu dem ihren zu machen.[1] Und wer wollte leugnen, daß Ajas, welchen Lukianos „den Hopliten“ nennt, in der Tat eine auffallende Verwandtſchaft mit doriſchem Weſen, eine merkwürdige Ähnlichkeit mit Herakles, dem Nationalheros der Dorer, zeigt? So bemächtigte ſich denn etwa im achten Jahrhundert die doriſche Mythenbildung des Helden, um in ihrem Sinne an ihm zu formen.

Ägina, ein Edelſtein unter den Inſeln und Eilanden, welche die ausgezackte Oſtküſte des Mutterlandes umkränzen, wurde von doriſchem Adel beſetzt, Megara als nördlichſter Vorpoſten und eine der jüngſten doriſchen Herrenburgen gegründet: es legte ſeine Hand auf Salamis, das vor ſeinen Toren lag, und wurde ſein rechtmäßiger Beſitzer. Dieſe Dorer nun nahmen Ajas für ſich in Anſpruch, indem ſie ihn zum Enkel des Aiakos, des Nationalhelden von Ägina, machten, wodurch er auch zugleich zum Verwandten des Peliden wird. Der Sohn des Aiakos iſt Telamon, welcher König von Salamis wird. Dieſer vermählt ſich mit Periboia oder Eriboia. Sie iſt wieder die Tochter des Alkathoos, des Gründers von Megara, wodurch der Beſitztitel Megaras auf Salamis ſeine genealogiſche Bekräftigung erhält. Telamons und Periboias Sohn endlich iſt Ajas. Homer weiß nichts von Ajas dem Aiakiden.

Doriſch iſt auch die bezeichnende Verbindung, in welche der

[1] Vgl. das Kapitel „Die Piſiſtratiſche Rezenſion“ in v. Wilamowitz' Homeriſchen Unterſuchungen S. 235 ff., welches u. a. über dieſen Punkt und Ajas „den Salaminier“ lehrreichen und geiſtvollen Aufſchluß gibt.

Held mit Herakles durch das vermittelnde Glied Telamon tritt. Dieſe Traditionen pflegt beſonders Pindar, der begeiſterte Verehrer Äginas und Sänger des doriſchen Adels. So unterdrückt er zunächſt, um dem untadligen Helden jeden Makel fernzuhalten, bei jeder Erwähnung den Wahnſinn und die mit dieſem verbundene Tat, z. B. Nem. IV 48; ſcharf tadelt er die Entſcheidung für Odyſſeus: Nem. VIII 44 „der ſchillernden Lüge winkt der größte Preis: in heimlicher Abſtimmung unterlag Ajas dem Odyſſeus“; und Nem. VII 36 f.: „hätte der blöde Haufe die Wahrheit geſehen, nimmer hätte im Zorn um die Waffen Ajas durchs Herz geſtoßen das breite Schwert.“ Das Hohelied aber auf den Helden iſt der ſechſte Iſthmiſche Hymnus zum Preiſe des Ägineten Phylakides, eines Siegers im Pentathlon. Da heißt es V. 35 ff.: „Keine Stadt ſpricht in ſo fremder Zunge, die nicht hörte vom Ruhme des Helden Peleus und des Telamoniden Ajas und ſeines Vaters, den der Allmene Sproß zum erzfreudigen Krieg gen Troja führte mit Tirynths Söhnen.“ Und weiter V. 51 ff.: den Aiakiden rufend zu gemeinſamer Heerfahrt traf Herakles ihn beim Mahle. Telamon reicht ihm die weingefüllte, goldſtarrende Schale. Und die unbezwinglichen Hände gen Himmel hebend fleht er zu ſeinem Vater Zeus, dem Gaſtfreund zu ſchenken aus Eriboias Schoß einen Heldenſohn, unzerbrechlich an Wuchs und Mut, wie ihn, den Bittenden ſelbſt, den die Haut des Löwen, ſein erſter Kampfpreis, umwallt. Der Gott aber ſandte den Herrſcher der Vögel, den gewaltigen Adler. Da durchzuckte ſüße Freude dem Heros das Herz, und wie ein Seher ſprach er: „Werden wird dir ein Sohn, den du wünſcheſt, Telamon, und nach dem Vogel, der da erſchienen, nenne ihn Ajas.“[1]

In inniger Verbindung damit dichtete die Sage weiter, Herakles habe den jungen Ajas nach ſeiner Geburt in ſeine Löwenhaut gehüllt, und dadurch ſei er unverwundbar geworden bis auf eine Stelle an der Hüfte oder unter der Achſel. Alſo ein Analogon zu Achilleus. Dieſen Zug verwertete für den Selbſtmord Äſchylus, bei dem ſich das Schwert zum erſtenmal nur biegt, ohne den Helden verwunden zu können, bis ihm ein Dämon die tödliche

[1] In der Tat hängen die Namen Aiakos und Ajas etymologiſch mit *αἰετός*, Adler, zuſammen, wogegen Aias mit *αἰάζειν*, wehklagen, (Soph. Aj. 430 ff., auch 905) nichts zu tun hat.

Stelle zeigt. Sinnig erzählt noch die spätere Sage, aus Ajas' Grabe sei eine rote Blume entsprossen, die Hyakinthosblume, deren Blütenblätter mit den beiden Anfangsbuchstaben von Ajas' Namen gezeichnet waren.

Für Sophokles sind Ajas und seine Mannen als Salaminier selbstverständlich Athener. Tekmessa begrüßt den Chor als „Stamm der erdentsprossenen Erechthiden" (V. 201 f.), und Ajas nimmt Abschied nicht bloß von Salamis, sondern auch vom „herrlichen Athen und seinem Volke gleichen Stammes" (V. 861), und der Chor verlangt V. 1216 ff. nach dem Anblick von Sunion und Athen. Aber mit Recht wirft v. Wilamowitz die Frage auf: ist Ajas für die Ilias ein Salaminier? Nur zwei Stellen kommen dafür in betracht; an beiden hat schon die alexandrinische Kritik Anstoß genommen. Aus sachlichen Gründen verwarf Zenodot Il. VII 199, die einzige Stelle, wo Ajas seine Geburt und sein Aufwachsen in Salamis erwähnt, Aristarch von den beiden Versen des Schiffskatalogs II 557/8 wenigstens den zweiten. Aber hier muß man weiter gehen. Ajas, der zweite Held der Ilias, erscheint, nicht einmal durch ein Beiwort von dem kleinen Ajas unterschieden, mit seinen zwölf Schiffen in zwei Versen durchaus als „Anhängsel" der Athener, deren Stadt eine glänzende Schilderung von elf Versen gewidmet wird (V. 546—556). Diese ganze Stelle mit den folgenden zwei Versen, welche den durchsichtigen Zweck haben, Ajas für Athen zu annektieren, erweist v. Wilamowitz als eine Eindichtung, welche der jüngsten, attischen Schicht aus dem sechsten Jahrhundert, der Zeit des Peisistratos, angehört (vgl. Hom. Unters. S. 247 f.). Das große Jahresfest zu Ehren des Erechtheus (und der Athene Polias) V. 550/1 verstanden schon die Alten als die Panathenäen, welche bekanntlich Peisistratos einsetzte, Menestheus, der athenische Führer, welcher in der Ilias gar nicht hervortritt, war unvergleichlich „die Rosse zu ordnen und die beschildeten Mannen". Was bei Homer, der ja Reiter nicht kennt, bei dem also ἵπποι nur „Streitwagen" bezeichnen können, das Ordnen der Streitwagen bedeuten soll, ist unerfindlich. Die Verse gewinnen nur einen Sinn, wenn man an die taktischen Neuformationen des athenischen Heeres infolge der Solonischen Reform denkt. Athen, das an den Taten der Heroen so wenig beteiligt ist, und welches

der äoliſche Grundſtock der Ilias nicht kennt, hatte natürlich, als es aufſtrebte zu ſeiner führenden Stellung in Hellas, ein weſentliches Intereſſe daran, auch ſeine Mannen vor Ilios aufmarſchieren zu laſſen, außerdem noch das politiſche, gegen Megara Rechte auf den Beſitz von Salamis ausfindig zu machen. So erweiſen ſich dieſe Verſe ebenſo als attiſche Interpolation, wie jene Abſtammung des Helden als das ſpätere Reſultat doriſcher Bemühungen, Ajas genealogiſch an ſich zu ketten. Telamon der Vater und Euryſakes der Sohn ſind wahrſcheinlich nur perſonifizierte Attribute der Helden, aus ſeiner charakteriſtiſchen Waffe abgeleitet: Telamon „der Schildriemen", Euryſakes „der Breitſchild"; einen ſagengeſchichtlichen Kern in der Heroenzeit, welche das äoliſch-ioniſche Epos darſtellt, haben ſie nicht. v. Wilamowitz erklärt Ajas, der ja zum weſentlichen Beſtand der Ilias gehört, für einen äoliſchen Helden. Auch die äoliſche Lyrik feiert ihn, z. B. Alcäus, Fragm. 48, und das Heroon des Ajas auf dem Vorgebirge Rhoiteion deutet ebenfalls auf einen Kult des äoliſchen Stammes.

Jedenfalls aber hatten die Athener Ajas den Dorern abgejagt und ihn zu einem attiſchen Helden in weiterem Sinne gemacht. Daß ſie dies erreichten, iſt die Frucht der Arbeit eines Jahrhunderts und weſentlich das Verdienſt des vielverkannten und unterſchätzten Gewalthabers Peiſiſtratos. Der Beſitz, den ſie ergriffen hatten, wurde wie die Inſel Salamis ſelbſt zähe behauptet und mit Liebe gepflegt. Ajas wurde ein Lieblingsheros des Staates und Volkes. Er wie ſein Sohn Euryſakes genoſſen vor allem auf Salamis göttliche Verehrung, aber auch in der Hauptſtadt opferte man ihnen auf eignen Altären. Kleiſthenes, der genialſte demokratiſche Staatsmann zwiſchen Solon und Perikles, machte ihn zum Heros Eponymos und benannte bei ſeiner Reform eine der neuen Phylen nach ihm. Und die Phyle Aiantis war eine der angeſehenſten: ihre Mannſchaft, kernige Bauern aus dem Norddiſtrikt von Attika, hatten in der Schlacht bei Marathon den Ehrenplatz auf dem rechten Flügel. Von Philaios ferner, einem anderen Sohne des Ajas, leitete ſich das attiſche Geſchlecht der Philaiden ab, dem u. a. Miltiades und Kimon, mütterlicherſeits auch der Geſchichtſchreiber Thukydides angehörten.

Die dramatiſche Behandlung.

Aus der Generation der älteren Dramatiker nahm den dankbaren Stoff, welchen das Epos von dem tragiſchen Ende des gewaltigen, nunmehr zum Nationalhelden erhobenen Mannes bot, Äſchylus in Angriff und goß ihn in die Form ſeiner Trilogie „die Entſcheidung über die Waffen“ d. h. „das Waffengericht“, „die Thrakerinnen“ und „die Salaminierinnen“. Die Zuſammengehörigkeit dieſer drei Dramen hat Welckers genialer Blick erkannt, jedoch iſt ihre Rekonſtruktion aus den paar erhaltenen Verſen und aus den Bemerkungen der Scholiaſten, denen die Dramen vorlagen, natürlich unmöglich. Doch können wir uns von ihrem Hauptinhalte ſehr wohl ein Bild machen. Im „Waffengericht“ muß die Expoſition die notwendige Vorausſetzung der Handlung geboten haben, alſo hier die Preisausſetzung der Waffen durch Thetis mit der Beſtimmung, daß ſie dem Würdigſten gehören ſollen. In dieſe Partie ſind vielleicht die ergreifenden Verſe einzureihen, welche uns Plato (Staat II 383 B) als Äſchyleiſche erhalten hat: eine Anklage der Thetis gegen Apollon, den Mörder ihres Sohnes, weshalb Plato den Dichter tadelt; dann Erhebung des Anſpruchs durch Ajas und Odyſſeus, Vorſchlag Agamemnons, um die Waffen zu kämpfen, abgewieſen von Ajas, weil er Odyſſeus nicht als ebenbürtigen Gegner anerkennt. Höhepunkt die Ausfechtung des Streites durch Rede und Gegenrede, darauf der Spruch und deſſen Wirkung auf die beiden Rivalen. Letzteres ſcheint hervorzugehen aus einem erhaltenen Verſe:

Was frommt's, ein Leben tragen, welches Schmerzen bringt?

Aus einem andern Verſe, welcher eine Anrede an Thetis, die Herrin des Chors von 50 Nereiden, iſt (das Wort Chor beruht aber nur auf Konjektur), ſchloß Hermann falſch, den Chor hätten Nereiden gebildet. Schon Welcker hat den Irrtum nachgewieſen (Griech. Trag. I, S. 38). Vielmehr geht aus der Nachahmung des Äſchyleiſchen Stückes durch den römiſchen Dramatiker Pacuvius, deſſen Dichtung freilich auch verloren iſt hervor, daß der Chor aus gefangenen Troern beſtand, die zugleich als Richter fungierten, wie in der Aithiopis. Aus demſelben Stück wiſſen wir von jenem Vorſchlag Agamemnons und ſeiner Zurückweiſung. — Das Mittelſtück,

„die Thrakerinnen", behandelte Ajas' Tod. Der Inhalt entspricht dem Sophokleiſchen Ajas: Wahnſinn, Herdenmord, Ajas' Tod durch eigne Hand. Ajas iſt bei Äſchylus aber teilweiſe unverwundbar (ſ. o.), ſein Tod erfolgt nach der üblichen Bühnenpraxis nicht auf der Szene, ſondern wird durch Botenbericht gemeldet. Aus einer Scholiennotiz geht weiter hervor, daß Menelaos auch hier ſchon gehäſſig gegen den Toten auftritt, alſo auch, daß Teukros letzteren verteidigt. Den Chor bilden kriegsgefangene Thrakerinnen. — Von dem Schlußſtück iſt ſo gut wie nichts erhalten außer dem Titel „Salaminierinnen". Doch läßt ſich aus der Sage und aus dem Reflex von Sophokles' Ajas, beſonders aus der Klage des Teukros (V. 992 ff.) der Inhalt erſchließen: Ankunft des Teukros mit dem kleinen Euryſakes und Tekmeſſa auf Salamis, ſein Bericht über Ajas' Taten und Ende, Anklage Telamons gegen Teukros, Verſtoßung des Sohnes durch den galligen Alten und Weggang des Teukros mit Ausblick auf ſeine zweite Heimat Salamis auf Kypros.

Überblicken wir die ganze gewaltige Trilogie, ſo ergibt ſich, daß der Dichter auch Teukros' Schickſal in die Handlung hineinzieht. So bildet das Ganze nur eine äußerliche Einheit; nur das erſte Stück iſt mit dem zweiten innerlich verbunden. Der Schluß des Waffengerichts ſpannt auf das Mittelſtück, den Gipfelpunkt, aber mit dem Tode des Helden iſt für den Hörer die tragiſche Handlung am Ende. Ob und wie die Kunſt des Dichters dem atheniſchen Zuſchauer die Spannung erhalten hat, können wir natürlich nicht mehr beurteilen.

Die Behandlung des Stoffes durch Sophokles.

Die Vorfabel.

Um den Beſitz der Rüſtung Achills, welche dem verdienſtvollſten Helden im Heere der Achäer zufallen ſoll, bewerben ſich Ajas und Odyſſeus. Ein Gericht iſt eingeſetzt, den Streit zu entſcheiden. Bei der Abſtimmung, welche durch Abgabe und Auszählung von Stimmſteinen erfolgt, wird ein Betrug verübt (V. 1136), als deſſen Urheber Teukros den Menelaos hinſtellt. Infolgedeſſen

wird die Rüſtung Odyſſeus von Agamemnon zugeſprochen, während ſie Ajas gebührt. Darüber ergreift dieſen ſchwerer Zorn; rachebrütend zieht er ſich in ſein Zelt zurück. Die ſchnöde Mißachtung ſeiner Heldenehre, die Erkenntnis, daß ein Betrug ihn um den Preis gebracht hat, kehrt ſeinen Grimm gegen die Fürſten des Heeres, beſonders gegen die Atriden und Odyſſeus. Er faßt den Plan, alle zu ermorden. Mitternacht macht er ſich ans Werk; vergebens ſucht ihn ſein angſterfülltes Weib zurückzuhalten. Mit dem Schwert geht er allein hinaus in die Nacht und ſchleicht zum Zelt der Atriden, um dieſe zuerſt zu treffen. Doch Athene wacht über das Heer. Der Held hat ſich ihren Zorn zugezogen. Schon beim Auszug in den Krieg hat er übermütig geprahlt, auch ohne den Beiſtand der Götter Ruhm zu erwerben, und ſpäter bei einem Kampfe die Hilfe der Göttin vermeſſen zurückgewieſen. — In dem Augenblicke, wo er ſeinen frevlen Vorſatz ausführen will, verwirrt ſie ſeine Sinne. Er fällt in die Herden und treibt dann einen Teil der Tiere in ſein Zelt, um ſeine Rache weiter zu kühlen. Der wachſame Odyſſeus, welcher von dem rätſelhaften Vorfall ſchon gehört hat, iſt ſeiner Spur gefolgt, begleitet von ſeiner unſichtbaren Schützerin Athene, und bis vor Ajas' Zelt gelangt, wo er zweifelnd ſtehen bleibt. Damit ſetzt die Handlung ein.

Die Fabel.

In der erſten Morgenfrühe ſtehen Odyſſeus und Athene vor Ajas' Zelt. Ajas iſt drinnen bei ſeinem vermeintlichen Rachewerk. Einem Widder, Agamemnon, hat er die Zunge herausgeriſſen, einen andern, Odyſſeus, peitſcht er. Von Athene herausgerufen, zeigt er ſich in ſeinem Wahnſinn. Nachdem er wieder hineingetreten iſt, weicht die Krankheit. Er erkennt, was er getan hat, und daß ihm nur der Tod übrig bleibt. Seine Umgebung täuſcht er über ſeine Abſicht. Am Strande ſtürzt er ſich in ſein Schwert. Sein Bruder Teukros eilt herzu, um den Leichnam vor Schmach zu ſchützen. Die Atriden verweigern aber die Beſtattung: Ajas' Leiche ſoll eine Beute der Geier werden. Der Edelmut des Odyſſeus bewirkt, daß Agamemnon von ſeinem Vorſatz zurücktritt und die Beiſetzung des Leichnams geſtattet.

Das Gerüſt der Tragödie.

Ort der Handlung: das Schiffslager der Achäer vor Troja am Meeresſtrand. Szene: vor dem Zelt des Ajas, welches den Hintergrund bildet. Das Zelt hat die Geſtalt eines Hauſes, wie das des Achilleus, welches Homer in der Ilias XXIV 448 ff. ſchildert, nicht etwa die uns bekannte Form. Zeit: früher Morgen. Von Sz. 4, Auftr. 2 an bis zum Schluß des Stücks ſpielt die Handlung in einem Waldtal (V. 892) nicht weit vom Strande.

Prolog V. 1—133. Perſonen: Athene (unſichtbar, aber am Klang ihrer metallenen Stimme zu erkennen), Odyſſeus. Expoſitionsſzene.

Odyſſeus der rätſelhaften Tat des Herdenmordes auf der Spur, welche bis vor Ajas' Zelt führt. Aufklärung durch Athene über Grund und Zweck der Tat, über ihr Eingreifen und den jetzigen Zuſtand des Täters. Der wahnſinnige Ajas, herausgerufen, tritt aus dem Zelt, blut- und ſchweißtriefend, die Geißel in der Hand, mit ſchaurigem Triumphgelächter, gibt Aufſchluß über ſein Tun im Zelt; dann wieder hinein. Wirkung des Anblicks auf Odyſſeus. Odyſſeus und Athene ab.

Einzugslied des Chors ſalaminiſcher Krieger V. 134—200.

Motiv des Erſcheinens: Beſorgnis für Ajas, Furcht für ſich. Er will, der Schwache, ſich unter den Schutz des Mächtigen flüchten. „Wer hat dich zu der Tat getrieben? Artemis? Ares? Denn im Wahnſinn, den ein Gott geſandt, iſt ſie geſchehen. Tritt entgegen den Lügen der Atriden und des Odyſſeus, birg dich nicht im Zelt; auf gegen den andrängenden Übermut deiner Feinde!"

Erſte Szene V. 201—595 in 2 Teilen.

Erſter Teil V. 201—347. Chor, Tekmeſſa.

a) Wechſelgeſang zwiſchen Tekmeſſa und Chor V. 201—262.

„Ajas, den mächtigen, gewaltigen, hat einer Krankheit wütender Sturm gepackt, Wahnſinn, der in der Nacht ihn entehrt hat. Im Zelt liegen die Opfer ſeines Wahns. Wehe der Botſchaft! Ich fürchte, was ſich naht; ſterben wird müſſen der Held. Zeit iſt's für uns, über Meer zu fliehen vor dem Dräun der Atriden."

„Doch ſchon vorübergerafft iſt der Wahnſinnsſturm, in tiefen Schmerz iſt Ajas verſunken.“

b) Geſpräch mit Expoſition V. 263—347. Ajas in der Nacht bis zu ſeinem Weggang, dann von ſeiner Rückkehr an. Sein Verhalten in der Expoſitionsſzene durch die im Zelt beobachtende Tekmeſſa reflektiert. Jetziger Zuſtand des Helden: erwacht aus dem Wahnſinn, Verzweiflung, Jammer, unheilverkündendes Brüten.

Ajas ruft von innen nach Sohn und Bruder. Tekmeſſa öffnet das Zelt. Das Ekkyklema enthüllt das Innere: Ajas auf den geſchlachteten Tieren ſitzend.

Zweiter Teil V. 348—595. Chor, Tekmeſſa, Ajas; ſpäter ein Diener mit Euryſakes.

a) Klagelied des Helden, begleitet von Bitten und Beſchwörungen Tekmeſſas und des Chors V. 348—429.

„Treues Schiffsvolk, du allein kannſt helfen meiner Not: töte mich. Geſchändet durch lächerliche Tat iſt der Stolz. Unſeliger ich, der in wehrloſe Herden fiel, verhöhnt vom Laertiaden, dem Gefäß der Bosheit. Könnt' ich ihn und die Atriden verderben! Nacht des Erebos, nimm mich auf, der keine Stätte mehr hat bei Göttern und Menſchen. Troja, nicht mehr wirſt du ſehn den Erſten der Hellenen.“

b) Geſpräch: Todesſehnſucht und Begründung; ſtiller Entſchluß, zu ſterben; Abſchied von Euryſakes, V. 430—595. „Telamon der gekrönte, ich, Ajas, ſein Sohn, der entehrte. Was bleibt mir, verhaßt den Göttern und Menſchen? Allein eine Tat, würdig meines Stammes, der nur in Ehren leben kann.“ Tekmeſſa: „Der Zwang des Schickſals iſt das ſchwerſte Übel; doch muß man es ertragen: ſiehe mich! Erbarm dich deines Weibes, deines Kindes, ſchone des Vaters, der Mutter!“

Der Knabe wird auf Ajas' Verlangen gebracht; er nimmt ihn auf den Arm: „Wachſe auf in harter Zucht wie dein Vater, werd' ihm gleich, doch glücklicher! Teukros ſei dein Hüter und bringe dich zu Telamon und Eriboia, der Schirm ihres Alters zu werden.“ — Ekkyklema zurück, alle ab bis auf den Chor.

Erſtes Standlied V. 596—645.

„Salamis, herrliches Eiland, Schlimmes ahnt mir, dem Mühſalbeladnen: ſterben werd' ich hier. Ajas liegt im Wahnſinn, vergeſſen ſind ſeine Taten. Arme Mutter, armer Vater! Beſſer Tod als Wahnſinn."

Dritte Szene V. 646—692. Chor, Ajas, Tekmeſſa (ſ. V. 684/5).

„Die Zeit ändert alles, auch ſtarrer Sinn erweicht. Mein Weib ſoll nicht zur Witwe, mein Knabe nicht zur Waiſe werden. Am ſtillen Strand will ich mich reinigen von der Befleckung. Beugen will ich mich den Atriden. Ihr aber wünſchet Erfüllung dem Verlangen meines Herzens; bald werdet ihr erfahren, daß ich gerettet bin." — Alle ab bis auf den Chor.

Zweites Standlied V. 693—718, im Kontraſt zum erſten.

„Wonne durchrieſelt mich, freudevoll ſchwingt ſich mein Herz empor. Pan, reigenwaltender Herrſcher, erſcheine! Komm, Apollon, mir gnädig! Ares' Dunkel weicht, heller Tag naht den Schiffen, denn Ajas beugt ſich den Göttern, hadert nicht mehr mit den Atriden."

Vierte Szene in fünf Auftritten V. 719—1184.

1. Auftritt V. 719—814. Chor, Bote, dann Tekmeſſa mit Euryſakes (V. 809). Bote: „Teukros vom Myſierzug zurück, jetzt in der Verſammlung der Achäer, welche dem Ajas Tod durch Steinigung androht. Streit, mühſam durch die Älteſten geſchlichtet. Ich von Teukros geſchickt, Ajas im Zelt zurückzuhalten. So hat Kalchas wohlmeinend geraten, denn dem Helden droht heute Verderben." Ajas iſt fort. Tekmeſſa in Verzweiflung. Ordnet an, daß der Chor in zwei Hälften den Strand abſucht, auch ſie will helfen. — Chor nach rechts und links ab. Tekmeſſa übergibt Euryſakes dem Pädagogen, dann ebenfalls ab.

2. Auftritt V. 815—865. Szenenwechſel. Waldtal in der Nähe des Strandes. Ajas allein; vor ihm das Schwert Hektors, friſch geſchärft, der Griff in den Boden gegraben.

Monolog. „Das Mordſchwert ſteht, zum Werk bereitet und gerichtet. Zeus, ſende Teukros, daß er meinen Leichnam ſchütze vor Schmach; Hermes, geleite wohl mich durch den Tod; Erinyen, euch rufe ich zur Rache. Helios, künde den Eltern mein

Geſchick, Thanatos, nimm mich auf, lebt wohl Heimat, Freunde, Eltern!“ — Stürzt ſich ins Schwert.

3. Auftritt V. 866—973. Chor von rechts und links in die Orcheſtra, Ajas ſuchend: „Mühſal vergeblichen Suchens! Nicht hier, nicht dort iſt er zu finden. Helft, ihr Fiſcher, helft, ihr Nymphen des Olympos und Boſporos!“ Tekmeſſa tritt auf aus dem Hintergrund, findet Ajas, bricht jammernd über der Leiche zuſammen. Bedeckt ſie dann mit ihrem Mantel. Totenklage: „Dies iſt das Werk der Atriden und Athenes. Die Feinde triumphieren, doch auch ſie werden jammern, wenn ſie merken, was ſie verloren.“

4. Auftritt V. 974—1043. Die Vorigen; Teukros mit Dienern, ſchon vor dem Auftreten klagend.

Schmerzausbruch des Teukros. Befehl, ſchnell Euryſakes hierher in ſeinen Schutz zu bringen. Deshalb Tekmeſſa ab. V. 1168 kommt ein Statiſt als Tekmeſſa mit Euryſakes. Jetzt Totenklage des Teukros. Enthüllung der Leiche. Ajas hat mit ſeinem Leben auch Teukros vernichtet. Der ungerechte, gallige Telamon wird ihn aus der Heimat vertreiben. Ratlos, auch wie er das Schwert aus der Wunde ziehen ſoll. Und es wird Zeit, denn ſchon naht Menelaos mit Herolden.

5. Auftritt V. 1044—1184. Menelaos: „Ajas ſoll wegen Auflehnung und Mordverſuch nicht beſtattet, ſeine Leiche den Vögeln zum Fraß am Strande hingeworfen werden. Furcht regiert Staat und Heer. Ich verbiete dir, Teukros, die Beſtattung, ſonſt gräbſt du dir ſelbſt dein Grab.“ Teukros: „Du haſt hier nichts zu befehlen. Ajas war ein Fürſt und nicht euer Mann. Um dein Geſchwätz kümmere ich mich nicht.“

Steigerung des Streites in erregter Stichomythie. Rückzug des Menelaos V. 1160. Dann ſogleich Tekmeſſa mit Euryſakes zurückkehrend.

Teukros ſetzt Euryſakes mit Locken der Mutter und des Kindes am Leichnam nieder, ſchneidet auch ſich eine Strähne ab und gibt ſie Euryſakes in die Hand. Dieſer berührt mit der andern den Leichnam und bleibt in dieſer Stellung mit Tekmeſſa. Dann Teukros ab, um für das Begräbnis zu ſorgen.

Drittes Standlied V. 1185—1222. „Wann wird kommen das Ende der Mühen dieses unabsehbaren, unseligen Krieges? Wäre doch vorher sein Erreger [Paris] zum Hades gefahren! Um ihn entbehr' ich der Becher, der Flöten, der Liebe Lust, liegen muß ich, das Haar vom Nachttau benetzt. Sonst war Ajas mein Schild, nun ist er dahin. Wär' ich, wo Sunions Felsen ragt, könnt' ich begrüßen das heilige Athen!"

Schlußszene V. 1223—1419. Chor, Teukros, Agamemnon; später Odysseus. Agamemnon: „Wie kann sich einer Sklavin Sohn erkühnen, Agamemnons Herrscherstellung anzuzweifeln? Wer war überhaupt Ajas! Du hast dich meinem Spruch zu fügen, sonst kostest du die Peitsche. Bring einen Freien, deine Sache zu führen." Teukros: „Wehe des schnöden Undanks gegen den Mann, der die Schiffe der Achäer gerettet und mit Hektor gekämpft! Die Schmach meiner Abkunft gebe ich dir, dem Pelopiden und Atriden, zurück, ich, der Sohn erlauchter Eltern. Und Gewalt gegen Gewalt, wenn du die Bestattung weigerst."

Odysseus und Agamemnon in Wechselrede. Agamemnon zieht sich Schritt für Schritt vor Odysseus' Gründen zurück. „Feindschaft soll Verdienste wie des Ajas nicht vergessen machen. Ich hasse nicht mehr, er war ein adeliger Mann. Hier nachgeben ist nicht Feigheit, sondern Gerechtigkeit. Wir alle kommen einst zum Ziel des Grabes." Agamemnon weicht, scheidet jedoch mit Haß von Ajas. Umstimmung des Chors und Teukros: „Fluch den Atriden, Odysseus ein edler Mann. Auf zur Bestattung!"

Die Linie der Handlung.

Exposition: Der Held im Wahnsinn und seine Tat. V. 1—133.

Steigende Handlung: Die Wirkung der Tat, in drei Stufen. V. 201—814.

1. a) Der Held, vom Wahnsinn gelöst, allein im Zelt unter dem Eindruck der Tat, und die Stimmung der Seinen. V. 201—347.

   b) Der Held auf der Szene: Sehnsucht nach dem Tode und stiller Entschluß zu sterben. Abschied von Eurysakes. V. 430—595.

2. Retardation: Scheinbare Willensänderung des Helden zu dem Zwecke, die Seinen über seine Absicht zu täuschen, um in Ruhe zu sterben. . . . . V. 646—692.
3. Botenszene: Ajas in tödlicher Gefahr. . . V. 719—814.

Höhepunkt: Abschied des Helden vom Leben, und Tod. V. 815—865.

Sinkende Handlung in drei Stufen: Folgen des Selbstmords. V. 866—1184.

1. für Tekmessa: Jammer, Verwaisung. . . V. 866—973.
2. für Teukros: Verstoßung, Heimatlosigkeit. V. 974—1039.
3. für den toten Helden: Verweigerung des Begräbnisses. V. 1040—1184.

Ausgang: Die Entehrung des Toten verhindert, seine Bestattung erwirkt durch das Eingreifen des Odysseus. V. 1223—Schluß.

Freytag sagt in der „Technik des Dramas" S. 142: „Die Helden des Epos und der Sage sträuben sich heftig gegen die Verwandlung in dramatische Charaktere, sie vertragen nur ein gewisses Maß von innerem Leben und menschlicher Freiheit; wer ihnen mehr verleihen will, dem zerreißen sie das lockere Gewebe ihrer Mythe in unbrauchbare Fetzen."

Dieser Satz ist nur mit einer Beschränkung richtig: wenn sich nämlich der Dichter bescheidet, nur die Handlung, welche das Epos erzählt, in dramatische Form zu bringen.

Wie sich ein Epos für den Dramatiker verwerten läßt, wie in jeder erzählenden Dichtung tausend Keime beschlossen liegen, welche nur des befruchtenden Regens harren, um in dramatischer Organik aus dem epischen Mutterboden als neue Gebilde aufzusprießen, das lehrt gerade für das ionische Epos Goethe, welcher uns in diesem Falle auch einen Blick in das geheimste Schaffen eines wahren Dichters vergönnt.

Der öffentliche Garten in Palermo am Meere lenkte den inneren Blick des Dichters auf den Wundergarten des Alkinoos; die Wogen des Meeres, ihr Anschlagen ans Ufer rief ihm die Insel der seligen Phäaken in die Sinne, ins Gedächtnis. Er eilte einen Homer zu kaufen und las den sechsten Gesang der Odyssee. Nun ließ es ihn nicht wieder los. Vor ihm stiegen auf die Gestalten der lieblichen

Nauſikaa und des Odyſſeus, mit dem ſich ja Goethe ſelbſt ſpäter in den Erinnerungen zur Nauſikaa während der italieniſchen Reiſe vergleichen konnte. Das Verweilen in jenem Garten gebar die Idee zur Tragödie Nauſikaa. Goethe geſteht, der Plan habe ihn ſo in Beſchlag genommen, daß er darüber ſeinen Aufenthalt zu Palermo, ja den größten Teil ſeiner übrigen ſiziliſchen Reiſe verträumt habe. So ſchildert er uns unter Taormina, wie nur er es vermag, ſeinen zwiſchen Träumen und Geſtalten ſchwebenden Seelenzuſtand während eines Aufenthalts unter Orangenbäumen in einem verwahrloſten Bauerngarten. Er durchdachte den größten Teil des künftigen Trauerſpiels bis in das kleinſte Detail.

Leider hat das Werk nur in der Seele des Dichters gelebt und iſt unter den Eindrücken italiſcher Kunſt und Natur verblaßt, zur Niederſchrift, diesmal nach höchſt „unlöblicher Gewohnheit", nicht gekommen. Außer dem Verluſte der Iphigenie von Delphi — bei der Vorſtellung ihrer Wirkung mußte Goethe weinen „wie ein Kind" — haben wir von allen nur konzipierten und im Geiſte ausgeführten Dichtungen unſeres größten Genius nichts mehr zu beklagen als den der Nauſikaa. Die Skizze der Handlung zeigt, wie Goethe ſelbſt ſich zu ſeiner Forderung ſtellt, welche er bei dieſem Anlaß erhebt und welche uns auch im Falle des Ajas beſchäftigen muß. Er ſagt, die Nauſikaa ſollte „eine dramatiſche Konzentration der Odyſſee" ſein. Er hielt ſie nicht für unmöglich, „nur müßte man den Grundunterſchied des Drama und der Epopöe recht ins Auge faſſen". Goethe war ja mehr eine epiſche als dramatiſche Natur, aber ſchon Titel und Inhalt der Skizze beweiſt, daß die Tragödie in Wirklichkeit das Schickſal einer Jungfrau, welche in der Odyſſee nur reizende Nebengeſtalt iſt, zum Objekt ihrer Darſtellung nehmen wollte. Daß Odyſſeus auf Nauſikaa überhaupt einen Eindruck gemacht hat, läßt ſich aus der Natur des Menſchen annehmen und auch aus dem Epos beweiſen. Sicher iſt, daß es nicht im Plane Homers lag, eine etwa aufkeimende Liebe zur Entfaltung und zu einem notwendig tragiſchen Ende zu bringen. Dieſe Ausgeſtaltung wäre Goethes eigenſtes Werk geweſen. Im Epos ſchlummert eben nur der Keim zu dieſer Tragödie.[1]

[1] Übrigens hat ſich auch Sophokles die Geſtalt Nauſikaas nicht entgehen laſſen. In einem Jugenddrama „die Wäſcherinnen" oder „Nauſikaa" hat er

Die Freiheit zu der Benutzung des Epos im Goethiſchen Sinne mangelte freilich dem antiken Dramatiker, und für ihn behält jener Satz Freytags ſeine Wahrheit. Sie dürfte ſich an keinem Helden ſchlagender betätigen als an Ajas.

Zunächſt bereitet der Charakter dieſes Helden einem dramatiſchen Dichter, mag er nun ein noch beſonders gebundener Grieche oder ein Moderner ſein, erhebliche Schwierigkeiten. Ajas, wie ihn das Epos als Menſchen von Fleiſch und Blut verkörpert hat, eignet ſich nur zum paſſiven, niemals zum aktiven Helden. Für einen ſolchen fehlt ihm die geiſtige Schwungkraft und Beweglichkeit, die nötige Leidenſchaft, auf das Objekt außer ihm geſtaltend zu wirken, der göttliche Funke, welcher Ideen gebiert oder mit dämoniſcher Kraft eine Welt in Trümmer legt. Ajas iſt zu ſehr phyſiſche Maſſe, ein nur roh beſeelter Stoff. Er wird dem Dichter, welcher danach ringt, ihn in geiſtigen Fluß zu bringen, den äußerſten Widerſtand entgegenſetzen; er kann wohl Leiber zerſchlagen, aber keine Seelen bezwingen. Dann, welche Taten, auf der Bühne darſtellbar, ſelbſt auf unſrer mit allen Mitteln raffinierter Technik und Maſchinerie eingerichteten, ſollte er vollbringen? Welcher Held der Ilias überhaupt? Dieſe Taten, welche empfänglicher Sinn noch heute mit Entzücken lieſt, ſind eben des Epos, nicht des Dramas.

Dennoch zieht Ajas an durch die unwiderſtehliche Wucht ſeiner Tapferkeit, die ihn zu dem zweiten der Helden vor Troja macht, und durch ſeinen tragiſchen Ausgang. Außer Äſchylus und Sophokles — Euripides ſcheint er nicht gereizt zu haben — dichteten Tragödien dieſes Stoffes die Griechen Aſtydamas und Theodektes von Phaſelis. Beſonders feſſelte er die Römer: Livius Andronicus, Ennius, Pacuvius und Accius kennen wir als Dichter eines Ajas. Ein Kurioſum iſt es, daß ſelbſt Auguſtus an einem Ajas dichtete, vermutlich, weil er ſelbſt ſo wenig von dieſem Helden in ſich trug.

Selbſt einen modernen Dichter könnte der Stoff noch reizen. Vielleicht iſt es nicht überflüſſig, die Frage aufzuwerfen, wie ein ſolcher das Problem anfaſſen würde, weil wir daraus einen

---

ſie behandelt und ſelbſt in der Rolle der Heldin auftretend durch ſein graziöſes Ballſpiel Bewunderung und Beifall der Zuſchauer entfeſſelt.

Maßſtab für unſere Beurteilung der Behandlung durch Sophokles, ihrer Schwächen und Stärken, gewinnen. Uns kann es nicht zweifelhaft ſein, daß der Selbſtmord des Helden die Kataſtrophe bilden müßte, wonach ſich als Grundſkizze der Handlung etwa folgendes ergeben würde: Expoſition: Tod Achills; das Verdienſt, ſeine Leiche den Feinden zu entreißen, gebührt Ajas, dem Erſten der Helden nach dem Falle Achills. Erregendes Moment: Thetis ſetzt die göttliche Rüſtung des Sohnes dem verdienſtvollſten der Achäer zum Preiſe aus. Steigende Handlung: Bewerbung des Ajas und Odyſſeus; Einſetzung eines Schiedsgerichts. Höhepunkt: Jeder der Helden legt ſeine Verdienſte um die Sache des Krieges dar. Entſcheidung für Odyſſeus. Peripetie: Wirkung auf Ajas, ohne oder mit Wahnſinn nebſt lächerlich grauenhafter Tat, Entſchluß zum Tode. Kataſtrophe: Monolog des Helden, Selbſtmord.

Hier bieten ſich dem Dichter pſychologiſche Aufgaben erſten Ranges: die Erregung, welche in den Bewerbern beim Ausſetzen des Preiſes erwacht und ſich zu dem Entſchluß verdichtet, um jeden Preis den köſtlichen Gewinn zu erwerben; der Streit mit dem prachtvollen Kontraſt des Meiſters im Worte und in der Einwirkung auf beſtimmbare Menſchen zu dem unbehilflichen, ſtammelnden Mann der Tat, welcher für ſeine Heldenehre mit einer Waffe fechten muß, die zu führen ihm verſagt iſt; ſchließlich der Seelenkampf des in gerechter Sache ohne Schuld Unterlegenen, die Unmöglichkeit der Rache trotz phyſiſcher Überkraft, die logiſche Notwendigkeit des Selbſtmords. Dabei ergibt ſich, daß bei dieſer Anlage der Dichtung der Ausgang des Helden, wie ihn die Aithiopis hat, für Ajas der würdigere iſt, alſo ohne Wahnſinn und die ihm folgende Tat.

Äſchylus hat, wie oben gezeigt wurde, für ſeine Trilogie den Stoff ſo geteilt, daß er für das erſte Stück den Wortkampf der Helden, für das zweite, wie wir annehmen müſſen, den Selbſtmord des Helden, der freilich nur durch Botenbericht gemeldet wird, oder die dieſem vorhergehende Szene zum Höhepunkte machte. Damit wies das erſte Stück auf das zweite als Ergänzung hin.

Sophokles, welcher jedes Drama als künſtleriſche Einheit behandelte — er hat übrigens außer dem Ajas auch einen Teukros und einen Euryſakes gedichtet — verzichtete auf die dramatiſche Darſtellung des Waffengerichtes und wählte als Problem lediglich

die Wirkung des Spruchs auf den Helden. Damit ist für Ajas als handelnde Person die unglücklichste Situation geschaffen. Die Exposition zeigt den Helden unzurechnungsfähig. Beim Auftreten ist er von vornherein zur Ohnmacht verurteilt: er kann nichts anderes tun als sterben. Dem Dichter bleibt also als einzige dramatische Aufgabe, den Seelenkampf des Helden darzustellen, welcher zum Entschluß des Todes führen muß. Ja, im Grunde ist von einem Kampf, von einem Für und Wider der streitenden Gründe gar nicht die Rede. In dem Augenblick, wo Ajas aus dem Wahnsinn erwacht und sieht, daß er zum Gespött der Menschen geworden ist, steht es fest, daß es für ihn nur ein Mittel gibt, dem schmachvollen Dasein zu entrinnen, das ihm hier auf Erden nunmehr unwiderruflich beschieden ist. Die Handlung mithin, soweit der Held sie führt, beschränkt sich auf Klage, Entschluß zum Tode und Ausführung des Entschlusses, ist also äußerst dürftig.

Mit Ajas' Tode, d. h. nach dem Höhepunkte der Tragödie, ist unser Interesse erloschen, denn für uns hat damit die Handlung ihren Abschluß erreicht. Nicht für den Griechen. Er mußte erfahren, ob die Seele des Helden im Hades ihre Ruhe finden werde, — welche nur die Bestattung verbürgt. Diese aber wurde Ajas bereits im Epos durch die Atriden verweigert.

Schon Immermann bemerkt in seiner halbverschollenen, aber keineswegs veralteten Abhandlung „Über den rasenden Ajax des Sophokles" (S. 53): „Nach unsern Ansichten schließt das Trauerspiel mit dem Tode des Helden; nach denen der Griechen bleibt Ajax bis zum Scheiterhaufen Held der Tragödie. Nicht der Tod ist sein Letztes, sondern die Verbrennung; bis dahin hört er nicht auf, durch seine Vertreter zu handeln und, wenn auch nur stumm, in der Sympathie der Zuschauer zu leiden. Bis dahin kann das Schicksal fortwährend Gesetze an ihm vollstrecken. Und wenn wir dies nur festhalten, so befremdet uns der letzte Teil des Stückes nicht mehr. Die Dichtung erscheint auch in ihm durchaus fortschreitend, harmonisch gebildet, bis ins einzelne gegliedert." — Und Welcker: „Der andere Teil der Tragödie beruht auf seinem (Ajas') Recht und auf der religiösen Vorstellung von einem Heroengrab. Nicht im Teukros allein spielt, seitdem Ajas tot ist, das Stück fort, sondern in einer Person wie in der andern, und nur zur Ent-

wicklung des Plans, daß Ajas als Heros aus dem Kampf hervorgehe.“ Als Heros aber verehrten ihn Athen und seine Bürger. Unerträglich mußte daher für die Zuschauer die Vorstellung sein, daß der Leichnam des Helden unbestattet verwesen und eine Beute der Geier werden könne. Auch in der Antigone ist ja der Angelpunkt der Handlung der Kampf um die Bestattung oder Nichtbestattung der Leiche des Polyneikes.

So füllt denn der Streit um die Beisetzung des Ajas Peripetie und Ausgang. Er vollzieht sich fast in den Formen eines Prozesses, dessen wechselnden Phasen der bewegliche Athener immer mit Spannung folgt, in diesem Falle mit doppelter. Sind doch Ajas und sein Vertreter Teukros athenische Landsleute, die Gegenpartei Spartaner. Das gute Recht, die heilige Pflicht steht auf athenischer Seite und wird von den Gegnern brutal bekämpft. Die Aufführung der Tragödie ferner fällt in eine Zeit, wo der tödliche Haß beider Staaten den verhängnisvollen Zusammenstoß zwar noch hinauszuschieben, aber auf die Dauer nicht zu vermeiden vermag. So konnte die Verfechtung und der Austrag des Streites um Ajas' Bestattung stürmischen Beifalls gewiß sein.

Auch die innere Einheit des Stückes ist nicht zerstört. Der Held ist zwar ein stiller Mann, aber sein Geschick bleibt der Brennpunkt der weiteren Handlung bis zum Schluß. Wohl begründet ist auch die Bewunderung, welche man der Klarheit und Durchsichtigkeit des Gesamtbaues und der in die Handlung eingreifenden Charaktere von jeher gezollt hat.

Die Wahl der Personen ergibt sich aus dem Epos und den Erfordernissen der Handlung. Die Personen des Spiels sind außer dem Helden Tekmessa und Teukros. Tekmessa dient der starren, erzenen Masse des Helden als tief und zart empfindendes weibliches Gegenbild, Teukros ist die notwendige Fortsetzung des Helden und der entschlossene Verfechter seiner Sache. Fein abschattiert sind auch die Personen des Gegenspiels in der Folge Menelaos, Agamemnon und Odysseus (vgl. die Charakterzeichnung). Indem ferner Odysseus sich über die Parteien erhebt, durch das Gewicht seiner Gründe und die Größe seiner Persönlichkeit den versöhnenden Ausgang erzwingt, hat der Konflikt seine Lösung von innen heraus gefunden und ist der Maschinengott vermieden, und der Zuschauer

ſcheidet zugleich mit dem Bewußtſein, daß der Athener Ajas keinem unwürdigen Gegner erlegen iſt.

Bei dem Verluſt der Epen und der Thrakerinnen des Äſchylus laſſen ſich die Neuerungen, welche Sophokles in ſeiner Dichtung vornahm, nur zum kleinen Teil feſtſtellen oder vermuten. Den Plan zur Ermordung der Fürſten ſcheint Ajas nach der kleinen Ilias erſt im Wahnſinn zu faſſen, Sophokles dagegen läßt ihn bei voller Beſinnung zu dem unheilvollen Entſchluß gelangen. Damit wäre der Held verantwortlich für das beabſichtigte Verbrechen und mit ſchwerer Schuld beladen. Allerdings befremdet es dann, daß der Dichter weder ein Schuldbewußtſein bei dem wieder zur Vernunft erwachten Helden andeutet, noch ſonſt im Stück dieſe ſittliche Schuld hervorhebt. Wenn aber Sophokles als erſter dichtet, daß bei der Abſtimmung ein Betrug zugunſten des Odyſſeus geſchehen iſt, wenn er als deſſen Urheber die Atriden beſchuldigen läßt, ſo iſt klar, was er damit bezweckt: der Preis iſt dem Helden nur durch die Schlechtigkeit ſeiner Feinde entriſſen, und dieſe ſollen der Verachtung anheimfallen. In dieſen Zuſammenhang gehört es auch, daß der angeſehene Prieſter Kalchas dem Helden und ſeinem Bruder wohl will. Neu iſt auch das in ſeiner Wirkung ſpäter darzulegende glückliche Motiv der Warnung des Sehers.

Äſchylus bildet den Chor aus kriegsgefangenen Sklavinnen, Sophokles aus den Kriegsgefährten des Helden. Warum Äſchylus einen weiblichen Chor wählt, läßt ſich nicht entſcheiden; deutet er vielleicht auf einen größeren Anteil Tekmeſſas? Sophokles folgt mit ſeiner Wahl ſalaminiſcher Krieger dem Grundſatz, daß der Chor dem Helden möglichſt zu entſprechen hat.

Die weſentlichſte und einſchneidendſte Veränderung, welche ſich bei unſerem Dichter gegenüber Äſchylus nachweiſen läßt, betrifft den Tod des Helden. Äſchylus befolgt die übliche Praxis, daß blutige Ereigniſſe nicht auf der Bühne ſich abſpielen, ſondern durch Boten gemeldet werden. Hier wich Sophokles ab, und damit ſchuf er zugleich eine höchſt wirkungsvolle Neuerung. Soll der Tod auf der Bühne erfolgen, ſo muß der Chor verſchwinden, denn dieſer würde der Selbſtentleibung des Helden nicht ruhig zuſehen. Dadurch erhält die dramatiſche Dichtung zum erſtenmal einen wirklichen Monolog. Allerdings iſt weder das zeitweilige Abtreten des Chors

noch auch das Gespräch einer Person ohne Zeugen eine Erfindung unseres Dichters. In den Eumeniden verläßt der Chor der Rachegöttinnen V. 231 die Orchestra, um gleich darauf, V. 244, wiedereinzuziehen. Das war notwendig, weil inzwischen der Schauplatz der Handlung von Delphi nach Athen verlegt werden muß. — Nachdem anderseits schon früh, vielleicht von Phrynichos in seinen Phoinissen, der Prolog erfunden ist, d. h. das Auftreten eines Schauspielers vor dem Einzug des Chors, ist auch das Sprechen eines einzelnen ohne Zeugen möglich. So klagt der angeschmiedete Prometheus, nachdem Hephaistos mit seinen Gehilfen sich entfernt hat, der Natur sein Leid V. 88 ff. Doch dies geschieht eben vor dem Auftreten des Okeanidenchors.[1] — Daß aber der Dichter den Chor nach seinem Einzuge zeitweilig entfernt, damit der Held ganz allein sein kann, dafür ist Ajas unseres Wissens das erste Beispiel.

Für den Haushalt des großen Dramas ist der Monolog ein wichtiges Inventarstück geworden. In schicksalvoller Stunde stellt der Held eine Prüfung auf Herz und Nieren an, er enthüllt die tiefsten, geheimsten Quellen seines Seins und Handelns, er wägt die Chancen des Für und Wider ab vor dem entscheidenden Schritt, der ihn in die Pforte des Todes oder zum Siege führen wird. Darum pflegen Monologe von besonderer Wirkung zu sein. Wen durchschauerte es nicht, wenn Wallenstein (Wall. Tod I 4) vor der Verhandlung mit Wrangel das Fazit seines Handelns zieht und am Schluß, „den Blick nachdenkend auf die Tür geheftet", sagt:

> Noch ist sie rein — noch! Das Verbrechen kam
> Nicht über diese Schwelle noch — So schmal ist
> Die Grenze, die zwei Lebenspfade scheidet!

Wallenstein hat sein Schicksal noch in der Hand, er selbst webt es sich; Ajas bleibt nur das bittere Ende. Die Spannung des Hörers ist im ersten Falle stärker als im zweiten, denn während des Monologs treibt dort die Erwartung alle Fibern bis auf den höchsten Grad der Erregbarkeit; hier ist alles entschieden, die Wirkung muß also dort stärker sein als hier. Doch darf man

[1] Übrigens hat es mit dem Prometheus noch seine eigne Bewandtnis; vgl. Bethe, Prolegomena z. ein. Gesch. d. Theaters im Altert. S. 159 ff.

nicht vergessen, daß dieser Unterschied in dem Wesen des aktiven und passiven Helden begründet liegt, — denn auch Wallenstein, obwohl mehr geschoben als selbst vorwärts drängend, führt doch nur durch sein Tun seinen Untergang herbei.

Die Szenenführung des Stücks ergibt sich aus der Handlung, das Auftreten und Abtreten der Personen ist sorgfältig motiviert. Nur der Einzug des Chors erfolgt mit idealer Hast in der ersten Morgenfrühe, und für die Rückkehr des Teukros von seinem Beutezuge in dem passenden Augenblick muß notwendig der Dichter auch der Lenker des glücklichen Zufalls sein. Teukros darf weder zu früh eintreffen, um das Ende des Helden nicht zu verzögern, noch zu spät, um die Verteidigung des Toten übernehmen zu können.

Sonst ergibt sich alles wie von selbst. Odysseus, von Athene begleitet, steht beim Beginn des Prologs vor dem Zelt, weil ihn die Spur des Ajas dorthin geführt hat. Sein Abgang versteht sich ebenfalls, denn hier hat eine höhere Macht gerichtet, und die Befürchtung weiteren Unheils von Ajas' Seite ist gehoben. Der Chor ferner erscheint in wohlbegründeter Besorgnis für seinen Herrn und für sich selbst. Tekmessa tritt in der ersten Szene aus dem Zelt, um, wie sie selbst sagt (V. 328), die Kriegsgefährten als Tröster des Helden hereinzurufen, was denn freilich bei dem kindlichen Bühnenapparat nur in der Illusion geschehen kann: das Innere des Zeltes wird durch das Ekkyklema gewissermaßen auf die Szene geschoben.[1] Ajas selbst kündigt sich wie Elektra an, und die Szenenführung ist dieselbe wie dort: zuerst Schmerzensruf aus dem Innern, dann Auftreten, große Pathosszene mit Gesang, und anschließender Dialog. Bemerkenswert ist ferner das dreifache

[1] Es ist schwer verständlich, warum sich Bolle in seiner Programmabhandlung „Die Bühne des Sophokles" (Wismar 1902) gegen die Anwendung des Ekkyklema bei Sophokles sträubt. Er läßt Ajas im Innern des Zeltes „dicht bei der Tür" sitzen, und es wird — wohl, damit er nicht im Dunkeln sitzt — „ein Brett des Daches über der Tür" so ausgehoben, daß „auf den Eingang ein helles Licht fällt". — Glaubt B. im Ernst, daß der Dichter den Helden die Verse seiner großen Pathosszene (V. 348—595) aus der Tür heraus singen und sprechen lassen wird? daß man aus den sieben erhaltenen Stücken „Die Bühne des Sophokles" rekonstruieren kann? Solche Fragen sind ohne Hinzuziehung aller erhaltenen Dramen des 5. Jahrhunderts überhaupt nicht zu beantworten.

Auftreten des Helden in verschiedener Haltung: wahnsinnig und die Geißel schwingend im Prolog, gebrochen auf den Tierleichen sitzend in der zweiten Szene, mit Hektors Schwert zum Todesgang gerüstet in der dritten. Hier will er den Chor und Tekmessa in Sicherheit wiegen. Deshalb muß Tekmessa auf der Bühne sein (s. V. 684 f.), um zu hören, was er sagt, obgleich sie selbst kein Wort zu sprechen hat. Man darf wegen der Anwesenheit des Chors und Tekmessas diese Rede des Helden auch nicht Monolog nennen, wie es gewöhnlich geschieht. — Die vierte Szene, in welcher der Bote die Ankunft des Teukros und die inzwischen eingetretenen Folgen der nächtlichen Tat meldet und den Hörer durch die Warnung des Sehers Kalchas aufs höchste spannt, löst zugleich auf das natürlichste und glücklichste die Aufgabe, den Spielplatz für Ajas' Tod frei zu machen. Denn die Nachricht von der Todesgefahr muß die Wirkung haben, daß Tekmessa den Chor zum Strand auf die Suche nach dem Helden schickt und sich selbst ebenfalls dorthin aufmacht.

Für den zweiten Auftritt der vierten Szene muß der Szenenwechsel erfolgen, doch kann er im wesentlichen nur in der Phantasie des Zuschauers vor sich gehen. Den Hintergrund, das Zelt des Ajas, welches natürlich nicht entfernt werden kann, muß man sich wegdenken und dafür ein einsames Waldtal (V. 892) vorstellen, welches durch Buschwerk angedeutet ist. Bethe (Prolegomena S. 125 ff.) behauptet, der Szenenwechsel erfolge vermittelst des Ekkyklema: Vers 815 wird Ajas — aus dem Zelt natürlich — herausgerollt, das Schwert steht vor ihm. Er hält seinen Monolog, worauf das Ekkyklema wieder zurückgeschoben wird. Den Selbstmord hat sich der Zuschauer hinter der Szene zu denken. V. 894 öffnet sich die Tür wieder; auf dem Ekkyklema erscheint Tekmessa, vor ihr liegt eine Puppe, welche Ajas' Leiche vorstellt. Das Ekkyklema muß dann — Bethe sagt freilich nichts davon — bis zum Schluß des Stückes stehen bleiben. — Diese überraschende Auffassung aber läßt das Wesen des Ekkyklema außeracht. Es dient ausschließlich dazu, uns eine im Innern des Hauses spielende Szene zu zeigen wie in unserem Drama V. 346 ff., aber niemals, einen gänzlichen Szenenwechsel anzudeuten. Die weiteren Unmöglichkeiten, welche sich bei dieser Annahme für den Verlauf des Spieles ergeben,

hat Robert im Hermes Bd. 31 S. 535 ff. nachgewieſen. — In der folgenden Szene muß der Schauſpieler, welcher Ajas' Rolle ſpielt, unauffällig von der Bühne verſchwinden. Um Ajas den Augen der Zuſchauer nach ſeinem Falle möglichſt zu entziehen, läßt ihn der Dichter in eine Mulde ſinken. Später bedeckt Tekmeſſa den Körper des Helden mit ihrem Mantel; denn der ihrige, nicht des Ajas muß es doch wohl ſein, wie das τῷδε in V. 916 zeigt. Dieſe Handlung läßt ſie der Dichter vortrefflich mit den Worten V. 915 ff. begründen, daß der Anblick der blutbeſudelten und noch Blut ausſtrömenden Leiche ſelbſt für die Freunde unerträglich ſei. Unter der Hülle des deckenden Mantels kann ſich nun der Schauſpieler vermittelſt der „Charonstreppe", welche unſerer Verſenkung entſpricht, durch einen unterirdiſchen Gang wieder nach dem Szenengebäude begeben, um ſich für ſeine neue Rolle umzukleiden. Gleichzeitig mit ſeinem Verſchwinden wird für den Körper des Ajas ein Scheinbild untergeſchoben. Teukros läßt dieſes V. 1003 wieder enthüllen. — Einen bühnentechniſchen Zweck verfolgt auch ein Vorgang in dem vierten Auftritt der vierten Szene. Teukros fragt nach einigen Klagerufen, wo Euryſakes iſt (V. 985 ff.). Der Chor, mit welchem Teukros ſpricht, und nicht Tekmeſſa antwortet: „allein bei den Zelten", worauf Teukros befiehlt, den Knaben ſofort hierher in ſeinen Schutz zu bringen, damit ihn keiner der Feinde raube. Darauf tritt Tekmeſſa ab, um V. 1168 mit Euryſakes wiederzukommen und bis zum Schluß auf der Bühne zu bleiben. — Wozu dieſer Vorgang? Schwerlich wird man mit Teukros zu befürchten haben, daß die Sicherheit des Kindes jetzt ſchon bedroht ſei. Auch erwartet man zunächſt nach den erſten Schmerzausbrüchen des Bruders die Totenklage, damit das Gefühl zu ſeinem Recht kommt. Nachher mag der kühl überlegende Verſtand das Seine tun. — Indem Tekmeſſa abgeht, um Euryſakes zu holen, erreicht der Dichter zunächſt die rührende Wirkung des Bildes: das Kind, flehend am Leichnam ſeines Vaters ſitzend, um ihn vor Entweihung zu ſchützen, wobei „der Chor durch verwandte Ideenreihen den tiefen Gedanken ausſpricht, daß die Schwachen und Bedürftigen nunmehr die Schützer des Starken und Vermögenden ſind" (Immermann). Ferner muß der Schauſpieler, welcher Tekmeſſas Rolle gibt, für die Schlußſzene frei werden, denn dieſe verlangt für Teukros, Agamemnon

und Odyſſeus die ſämtlichen darſtellenden Kräfte. Dies wird erreicht durch ihren Abgang V. 989. Die Tekmeſſa, welche V. 1168 zurückkehrt, wird durch einen Statiſten geſtellt. So ſind für den Ausgang des Stückes, welcher über das Schickſal des Toten entſcheidet, alle Lieben um Ajas verſammelt, und mit den drei agierenden Perſonen wird ein für antike Verhältniſſe effektvolles Bühnenſchlußbild geſchaffen: im Mittelpunkt Ajas' Leichnam, an ihm ſitzend Eurysakes und Tekmeſſa, ſchließlich herumgruppiert Teukros, Agamemnon, Odyſſeus, im Vordergrund auf beiden Seiten der Chor der Krieger. Der Aufbruch des Chors, um die Beiſetzungsfeierlichkeiten vorzubereiten, und die Beſorgung des Leichnams erfolgt nach der Bühnenanweiſung aus dem Munde des Teukros V. 1403 ff.

Die Aufführung der Tragödie fällt wahrſcheinlich in die vierziger, ſpäteſtens in die dreißiger Jahre des fünften Jahrhunderts.

Philoktet.

Die Sage im Epos.

Philoktet, der „bogenkundige", der Sohn des Poias, iſt ein theſſaliſcher Held. Nach dem Schiffskatalog der Ilias (II 716 f.) herrſcht er über die Städte Methone, Thaumakia, Meliboia und Olizon, d. h. über die felſige Halbinſel Magneſia, während er bei den Tragikern der Fürſt von Malis, der Landſchaft des Sperchеiosfluſſes iſt und über die Hauptſtadt Trachis gebietet. Vielleicht iſt ſeine Perſon der Mittelpunkt uralter Sagen, doch liegt über ihnen tiefes Dunkel. Auch ſonſt ſind die ſicheren Nachrichten und Zeugniſſe über ihn, ſoweit ſie das geſamte Epos und auch das Drama bis auf Sophokles bietet, recht ſpärlich und dürftig. Was alſo über Schickſal und Weſen dieſes Helden vorgetragen werden kann, beruht zum Teil auf Schlüſſen und Folgerungen, die, weil auf ungenügendes Material ſich ſtützend, nur größere oder geringere Wahrſcheinlichkeit, aber keine Sicherheit in ſich tragen.

Philoktet iſt von Bedeutung nur dadurch, daß ſeine Perſon untrennbar mit dem Bogen des Herakles verknüpft iſt. Er hat

ihn von dem Heros zum Erbe erhalten, weil er diesem den letzten Liebesdienst erwiesen hat (vgl. das Kapitel Trachinierinnen) und weil er der Freund und Waffengefährte des Herakles gewesen ist. Die Verbindung mit der gewaltigsten Erscheinung der griechischen Vorzeit gibt auch Philoktet die Weihe eines ehrfurchtgebietenden Helden; er kommt, soweit wir wissen, auch für das Epos überall nur als Besitzer der Herakleischen Waffe inbetracht.

Daraus ergibt sich sofort eine bedeutsame Folgerung. Ist Herakles der Ilias, d. h. dem äolisch-ionischen Epos, ein Fremder, so muß es auch Philoktet sein, und damit stimmt es denn auch überein, daß er in der Ilias überhaupt nicht auftritt. Nur die einzige Stelle des Schiffskatalogs (II 716—728) nimmt ihn in den Verband der Iliaskämpfer auf und berichtet, daß er mit sieben Schiffen auszog und daß er auf Lemnos lag in seinen Schmerzen, wo ihn die Achäer zurückgelassen hatten. Erst später sollten sie seiner gedenken. — Es ist undenkbar, daß ein großer Held, der unter den Freiern der Helena war und einen unfehlbaren, schrecklichen Bogen führte, nicht in der Ilias eine Rolle gespielt hätte, wenn er dem Dichter bekannt gewesen wäre. Und keine Spur von ihm in der ganzen großen Dichtung! Wir werden daher berechtigt sein, jene Stelle für einen Einschub zu halten.

Gegen diese Behauptung, daß Philoktet der Ilias fremd ist, kann man einwenden, daß seine Nichtbeteiligung an den Kämpfen, welche dieses Epos schildert, sehr natürlich motiviert wird: der Bogen des Herakles verbürgt die Eroberung Trojas; folglich wird sein Besitzer so lange ferngehalten, bis der vom Schicksal bestimmte Zeitpunkt gekommen ist. Aber das ist doch kein Grund, einen Helden ersten Ranges und seine Waffe, wenn beide dem Dichter der Ilias bekannt gewesen wären, von den Kämpfen auszuschließen. Es lag ja in der Macht der Götter, die Wirkung der Waffe, welche schließlich sogar nicht einmal zum Ziele führt, als sie in Tätigkeit getreten ist, aufzuhalten, bis der Augenblick des Verhängnisses gekommen war. Und welche Fülle glänzender, spannender Szenen, man denke nur an die Episode vom Bogen des Pandaros, hat sich der Dichter dann entgehen lassen! Wir schließen umgekehrt: um den Helden in die Ilias einzuführen und doch das völlige Schweigen des Dichters zu begründen, ist jenes Orakel des Helenos

erſonnen, welches den Fall Trojas an den Bogen des Herakles knüpft. So konnte nachträglich auch das doriſche Element vor Troja ſeine Triumphe feiern (wie ja die Feſte ſchon früher durch Herakles und Telamon erobert war), und der Beſitzer des Bogens, welcher ebenſo wie die Waffe ſelbſt mit der Ilias urſprünglich nichts zu tun hatte, wurde ebenſo nachträglich durch die ſinnreiche Erdichtung des Schlangenbiſſes von den klaſſiſchen Kämpfen ausgeſchloſſen. Nun konnten jene Verſe in die Boioteia eingeſchoben werden.

In der Odyſſee, welche die Kenntnis des ſpäteren kykliſchen Epos vorausſetzt, rühmt Odyſſeus vor den Phäaken (Od. VIII 219 ff.) den Helden, der ihn allein in der Kunſt des Bogens übertroffen habe, als die Achäer vor Troja ſchoſſen. Wahrſcheinlich ſpielt Odyſſeus hier auf eine Szene nach der Ankunft Philoktets im Lager der Achäer an: ein Wettkampf der Bogenſchützen des Heeres, bei dem der geneſene Philoktet ſeine alte Kunſt mit wiedergewonnener Kraft prüft und alle beſiegt (Vgl. dazu Schneidewin im Philologus Bd. 4, 660). Auch gehört Philoktet zu den Helden, welche, ohne vom Zorn der Götter getroffen zu werden, ungefährdet in die Heimat zurückgelangen (Od. II 188 ff.).

Die Schickſale Philoktets vor der Landung der Achäer in der Troas erzählen die Kyprien. Auf der der Landſchaft Troas vorgelagerten kleinen Inſel Tenedos veranſtalteten die Achäerfürſten ein Gaſtmahl; während des Mahles wurde — die innere Verbindung zwiſchen dem Gelage und der Kataſtrophe Philoktets bleibt unklar — Philoktet von einer giftigen Waſſerſchlange in den Fuß gebiſſen. Die Wunde war zwar nicht tödlich, ging aber in Eiterung über und verurſachte dem Gebiſſenen unerträgliche Schmerzen. Auch verbreitete der faulige Eiter einen ſolchen Geruch, daß die Griechen den Unglücklichen auf Lemnos ausſetzten. Hier verbrachte er im Elend zehn qualvolle Jahre.

Die Herbeiholung des Helden von Lemnos und ſeine Taten vor Troja ſchilderten die Aithiopis und die kleine Ilias. Ihr Inhalt iſt wie der der anderen kykliſchen Epen nur durch das magere Exzerpt des Proklus bekannt, und mit unſerer Kenntnis der Philoktetepiſode ſteht es noch beſonders mißlich. Proklus hat die in Betracht kommende Stelle der Aithiopis überhaupt nicht

exzerpiert und die der kleinen Ilias äußerſt dürftig. Weil auf dieſer ſich zunächſt alle weiteren Schlüſſe aufbauen müſſen, ſetzen wir ſie hierher. „Darauf (nämlich nach der Entſcheidung über die Waffen des Achilleus und dem Selbſtmord des Ajas) fing Odyſſeus den Helenos im Hinterhalt, und auf das Orakel des Helenos betreffs der Eroberung der Stadt führte Diomedes den Philoktet aus Lemnos zurück. Dieſer wurde von Machaon geheilt und erlegte den Alexandros (Paris) im Waffengang. Den Toten, welcher von Menelaos geſchändet wurde, hoben die Troer auf und beſtatteten ihn. Darauf vermählte ſich Deiphobos mit Helena. Und den Neoptolemos führte Odyſſeus aus Skyros herbei und gab ihm die Waffen ſeines Vaters.“ — Aus dieſer Quelle alſo können wir mit Sicherheit nur entnehmen, daß nach dem Orakel des Sehers Helenos die Eroberung der Stadt von der Mitwirkung Philoktets abhängt, der deshalb von Diomedes geholt wird und ſeine Taten vollbringt. Erſt nach deren Schilderung und den Folgen der Erlegung des Paris wird erzählt, daß Odyſſeus auch den Neoptolemos aus Skyros holt und ihm die Rüſtung Achills übergibt.

In ſeiner ausgezeichneten Studie zu Sophokles' Philoktet (Philologus Bd. 4, 645 ff.) hat es Schneidewin unternommen, dieſe dürren Notizen innerlich zu verbinden und mit Leben zu beſeelen. Kommt dem Reſultat auch nur eine allerdings hohe Wahrſcheinlichkeit zu, ſo ſind wir doch berechtigt, es aufzunehmen und als Ergänzung der Tatſachen zur Herſtellung eines Zuſammenhangs einzufügen. — Warum geht Odyſſeus aus, den Helenos zu fangen? Dies muß doch einen triftigen Grund haben. Es iſt anzunehmen, daß nach Ajas' Tod Tekmeſſas Worte (Soph. Aj. 962 f.) in Erfüllung gehen, die Atriden, die ſich jetzt freuen mögen, dürften über ſeinen Tod noch jammern, wenn man den Speer des Helden nötig habe. Niederlagen werden Zwieſpalt und Ratloſigkeit bewirkt haben, bis Kalchas, deſſen Seherblick auch hier wie ſonſt Rat ſchafft, den beſten Seher der Troer, Helenos, zu fangen rät, der allein wiſſe, woran Trojas Schickſal hange.[1] Odyſſeus iſt außerdem als

[1] Hiervon weiß der Dichter des Ilias offenbar nichts. Quintus von Smyrna, ein ganz ſpäter Epiker (ſ. u.), welcher die für uns weſentlichen Partien der Sage nacherzählt, berichtet auch nichts von Helenos; bei ihm iſt nur Kalchas der Wiſſende.

der Besitzer von Achills Rüstung und als mittelbarer Urheber der Not verpflichtet, Abhilfe zu schaffen, freilich auch sonst zu diesem Werk der geeignetste. So motiviert sich die Gefangennahme des Helenos durch ihn.

Doch Helenos hat wahrscheinlich nicht bloß den Spruch verkündet, daß zur Bezwingung Trojas der Bogen des Herakles nötig sei — wovon allein das Exzerpt berichtet —, sondern auch einen zweiten, daß Troja nur durch einen Aiakiden fallen könne, d. h. durch Neoptolemos. Hätte nämlich Helenos nicht auch noch dieses Orakel gegeben, so wäre ein neues aus anderem Munde nötig geworden und damit „Odysseus' Verdienst herabgedrückt". Jedenfalls aber kann man dies aus der Inhaltsangabe des Proklus nicht herauslesen; hier stehen beide Ereignisse, die Herbeiholung Philoktets und die Berufung des Neoptolemos, ohne innere Verknüpfung. Es bleibt also zweifelhaft, ob diese bereits im Epos vorhanden gewesen und von Proklus nur weggelassen, oder ob sie die Erfindung des Sophokles ist, welcher allein von den drei Tragikern dafür in Betracht kommt.

Im Epos holt zuerst Diomedes allein Philoktet aus Lemnos, darauf Odysseus allein Neoptolemos aus Skyros. Letzteres ist dadurch gut motiviert, daß ja Odysseus der bisherige Besitzer der Rüstung von Neoptolemos' Vater ist und diese dem Sohn einhändigt. Nach dem Epos ferner folgt Philoktet dem Abgesandten, ohne Schwierigkeiten zu machen. Hierin liegt der bedeutsamste Unterschied zwischen der epischen und der dramatischen Darstellung des Mythos.

Wie wir uns etwa die epische Erzählung des Vorgangs, menschlich-natürlich begründet, in Aithiopis und kleiner Ilias zu denken haben, davon können wir uns nach dem Epos des Quintus von Smyrna sehr gut eine Vorstellung machen. Dieser Dichter gehört freilich einer ganz späten Periode an, dem vierten nachchristlichen Jahrhundert, einer Zeit künstlicher Wiederbelebung epischer Poesie, welche mit üppiger Fruchtbarkeit mythographische Dichtungen von teilweise unermeßlicher Länge produzierte. Und doch setzt Christ in seiner Literaturgeschichte gerade für unseren Fall treffend das schöne Wort aus der Anthologie (XII 178) an die Spitze dieses Abschnitts: „Geht die Sonne auch unter, so ist es doch noch

die Sonne.“ Beſonders Quintus, welcher ſich in ſeiner die nachhomeriſchen Epen zuſammenfaſſenden Dichtung einer anerkennenswerten Kürze befleißigt, erzählt im Sinn und Geiſt ſeiner Vorbilder und beherrſcht auch die epiſche Form und Diktion. Auch bei ihm erfolgt übrigens Philoktets und Neoptolemos' Berufung ohne Zuſammenhang nacheinander, nur geht nach Sophokleiſchem Vorbild die Herbeiholung des Neoptolemos voraus, und Diomedes nebſt Odyſſeus ſind es, welche die Miſſion von Lemnos ausführen. Quintus nun widmet dieſer Epiſode gegen hundert Verſe, alſo genug für uns, um die epiſche Methode zu erkennen. In ſeinem Bericht dürfen wir getroſt einen Reflex des Bildes ſehen, welches die joniſche, aus dem jungfräulichen Boden eines ungebrochenen Volkstums quellende Dichtung zwölfhundert Jahre vor ihm entwarf. Er erzählt:

„Als ſie (Odyſſeus und Diomedes) nach Lemnos kamen und zur ſteinernen Höhle, in welcher der Sohn des Poias lag, da ergriff ſie Entſetzen, als ſie erblickten den Mann, ſtöhnend in greulichen Schmerzen, auf den harten Boden gelagert. Ringsum waren viele Federn geſchüttet auf die Ruheſtatt, Vogelbälge waren ihm zuſammengenäht um den Leib zur Abwehr der ſchrecklichen Kälte. Struppig umſtarrte ſein Haar das Haupt wie eines verderblichen Tieres; abgezehrt war ſeine ganze Geſtalt, nur Haut umgab die Knochen, Schmutz überzog die Wangen, hohl lagen unter den Brauen die Augen dem gequälten Manne, und unaufhörlich ertönte ſeine Klage, denn ihn folterte die ſchwarze Wunde, bis auf den Knochen gedrungen; beſudelt von Eiter, der ewig aus der Wunde tropfte, war der Boden der weiten Höhle. Neben dem Lager lehnte der lange Köcher mit Pfeilen gefüllt, teils zur Jagd, teils zur Abwehr: ſie überzog das verderbliche Gift der Hydra. Vor ihm lag nahe der gewaltige Bogen, aus gekrümmten Hörnern gefügt unter des Herakles unermüdlichen Händen. Und als er jene die Schritte lenken ſah zur weiten Grotte, da eilte er haſtig, gegen beide zu ſchießen die ſchmerzenbringenden Geſchoſſe, wilden Zorn im Herzen, weil ſie ihn vordem in ſeinen Schmerzen allein zurückgelaſſen am öden Strande des Meeres. Und ſchnell hätte er vollendet, was das Herz ihm wollte, hätte nicht Athene verſcheucht ſeinen Groll. Sie aber kamen nahe, und

in der Grotte ſich neben ihn ſetzend fragten ſie ihn um die arge Wunde und die ſchrecklichen Schmerzen; und er erzählte ihnen ſeine Qualen. Doch ſie richteten ihn auf: heilen werde ihm die verderbliche Wunde, wenn er gekommen zum Heer der Achäer, die ſelbſt in Trübſal ſäßen bei den Schiffen und die Atriden mit ihnen. Keiner der Achäer ſei ſchuld an dem Unglück, ſondern die argen Moiren, welche die Sterblichen bald ſchlagen, bald erhöhn, wie ſie wollen. Er aber horchend auf Odyſſeus und den göttergleichen Diomedes ließ leicht ab von ſeinem freſſenden Groll, ſo ſehr er auch vordem zürnte um alles, das er erduldet."

Die Hinweiſung auf die Moiren, welche über uns arme Sterbliche nach ihrem Gefallen gebieten, die Zuſicherung und die begründete Hoffnung auf Heilung, die Gewißheit, aus ſeiner Verlaſſenheit und ſeinem Elend erlöſt zu werden, reichen völlig aus, um die Einwilligung des Helden zu begründen. Es erhebt ſich in der Seele des Leſers kein Widerſpruch, wenn er die gegenwärtige und zukünftige Lage des Helden bedenkt; ja, wir können es verſtehen, daß er ſich ſogar leicht beſänftigen läßt und ſeinem Zorne entſagt. — Echt epiſch iſt auch das Eingreifen der Göttin, welche zu Anfang im gefährlichſten Augenblick den aufſteigenden Grimm Philoktets dämpft und ſo das Abſchießen der Pfeile hindert.

Überall iſt es für die ältere Sage, an die ſich auch die Lyriker, z. B. Bakchylides, anſchließen, charakteriſtiſch, daß ſie für die Eroberung der Stadt mehr Gewicht auf den Bogen des Herakles als auf ſeinen derzeitigen Beſitzer legt. Es wird auch nirgends angedeutet, daß Philoktet erheblichen Widerſtand leiſtet. Das Schickſal will, daß die Griechen zehn Jahre um Troja kämpfen ſollen: darum wird der Bogen ferngehalten und mit ihm der Held; als die zehn Jahre abgelaufen ſind, muß der Bogen herbei, und Philoktet fügt ſich ohne weiteres Widerſtreben: der Menſch hat ſich dem Schickſal zu beugen.

Die dramatiſche Behandlung des Stoffes.

Anders als das Epos verfährt das Drama. „Die Wege des Drama und des Epos laufen völlig auseinander: der Epiker geht auf raſchen Erfolg der gebotenen Tat aus, das Drama fordert

ſpannende Verwicklung: jenes ſucht nicht nach Schwierigkeiten, dieſes heiſcht ſie.“ Das Drama ſtellt nicht den Verlauf von Ereigniſſen dar, ſondern Menſchen in ihren ſeeliſchen Kämpfen und Leiden. Darum iſt für den tragiſchen Dichter in unſerem Falle der fruchtbare Moment gefunden, ſobald er ſeinen Blick auf den Beſitzer des Bogens lenkt und gerade umgekehrt wie der Epiker die Perſon Philoktets in den Vordergrund rückt. Welche leiblichen und ſeeliſchen Qualen mußte dieſer Mann während zehn endloſer Jahre erduldet haben! Mit welchen Hoffnungen fuhr er hinaus über das Meer, dem Ruhme entgegen! Und nun dicht vor der Landung, ehe noch das Ziel der Kämpfe ſichtbar geworden, muß ihn das grauſame Schickſal treffen! Ja, die eigenen Waffengefährten geben ihn dem Elend preis, Odyſſeus ſetzt ihn auf Befehl Agamemnons aus! Welches Maß von Bitterkeit, Groll und Haß muß ſich in dieſer Bruſt gehäuft haben, bis man ſich erinnert, daß man ihn braucht. Und nun ſoll er mitgehen?

Kurz, der gewaltige pſychologiſche Fortſchritt, den das Drama macht, beruht darauf, daß es den Hauptaccent auf den Entſchluß legt, den es dem Helden koſten muß, trotz des gegenwärtigen Elends, trotz der Sicherheit baldiger Heilung und hohen Ruhmes der Berufung, der Bitte, dem Flehen der alten Waffengefährten Folge zu leiſten.

Alle drei Meiſter des attiſchen Dramas haben das dankbare Problem behandelt; am vollkommenſten hat es erfaßt und durchgeführt unſer Dichter, er diesmal als letzter von ihnen. Wann Äſchylus ſeinen Philoktet zur Aufführung brachte, iſt unbekannt, von Euripides wiſſen wir, daß die Aufführung ſeines Stückes im Anfangsjahr des peloponneſiſchen Krieges, im Frühling 431 erfolgte. Beträchtlich ſpäter, im Jahre 409, ſahen die Athener den Philoktet des Sophokles über die Bretter gehen. Ehrfurcht und Rührung muß uns ergreifen angeſichts dieſer herrlichen Dichtung. Die Grenze des Alters, welche der Prophet dem Menſchen gibt, wenn es hoch kommt, hatte der Dichter längſt überſchritten, und als fünfundachtzigjähriger Greis bricht er noch eine goldene Frucht vom Baume ſeines Lebens, um ſie ſeinem Volke als Erquickung in ſchwerer Not zu reichen. Nur Tizian läßt ſich in ſolcher Lebens- und Schaffenskraft mit Sophokles vergleichen.

Leider ſind die Stücke der beiden erſten Bearbeiter verloren gegangen. Sind wir hier alſo nicht in der glücklichen Lage wie im Falle der Elektra, ſo brauchen wir doch nicht den Verluſt dreier Dramen zu betrauern, wie den der drei Palamedes, deren Held demſelben Sagenkreis angehört und einem ähnlichen, aber noch tragiſcheren Schickſal verfällt als Philoktet. Ja, wir können uns ſogar ein ungefähres Bild des Äſchyleiſchen und Euripideiſchen Stückes machen und auch hier die verſchiedene Arbeitsweiſe und Art der drei Meiſter ſtudieren. Dies verdanken wir dem Rhetor Dion Chryſoſtomos. Dieſer Schützling der Kaiſer Veſpaſian, Nerva und Trajan, ein Sohn der Stadt Pruſa in Bithynien, hat einen Eſſai geſchrieben (Stück 52), in welchem er die drei Dramen miteinander vergleicht. Das Reizvollſte an der Arbeit iſt freilich die Einleitung, aus der wir ſehen, wie damals ein vornehmer Mann, der den Wert des Frühaufſtehens ſchätzt, ſeinen Morgen verbringt. Doch auch die Bearbeitung des Themas iſt für uns unſchätzbar, da wir ſonſt über die Behandlung des Stoffes durch Äſchylus und Euripides gänzlich im unklaren wären. Dion verſetzt ſich in die Rolle eines Brabeuten und geſteht, daß er nicht wagen würde, unter ſeinem Eid als Kampfrichter einem der drei Rivalen die Palme zuzuerkennen. Leider ſtehen die Angaben, welche er über den Inhalt der drei Tragödien macht, im umgekehrten Verhältnis zu unſerer Wißbegierde: von Äſchylus erfahren wir das wenigſte, von Sophokles das meiſte.

Der Philoktet des Äſchylus und des Euripides.

Wenn wir auch nicht imſtande ſind, Äſchylus' und Euripides' Dichtung nach ihrem Bau zu rekonſtruieren, ſo können wir doch ungefähr den Verlauf der Handlung erkennen.

Die dramatiſche Tat des Äſchylus beſteht darin, daß er im Gegenſatz zum Epos Odyſſeus zum Träger der Miſſion macht. Darin zeigt ſich die Genialität dieſes Großen. Er hat erkannt, worauf es für das Drama ankommt. Darum ſteigert er die Schwierigkeit des Entſchluſſes, den die Einwilligung Philoktet koſten muß, wenn kein harmloſer Biedermann wie Diomedes, ſondern ſein böſeſter Feind, als der ihn ausgeſetzt hat, ihn zu holen kommt. Fortan bleibt Odyſſeus die Seele des Gegenſpiels. Euripides und

Sophokles tun nur etwas hinzu: ſie geben ihm einen Genoſſen; und in deſſen Wahl zeigt ſich Sophokles als der überlegene. — An der Dichtung des Äſchylus rühmt Dion Chryſoſtomos die Vorzüge und Eigentümlichkeiten, welche wir auch aus ſeinen erhaltenen Tragödien kennen: die Altertümlichkeit, die Größe und Einfachheit, die Kühnheit der Gedanken und der Diktion, das Verſchmähen kleinlicher Motivierung und geſuchter Effekte. Sein Odyſſeus iſt zwar ein liſtiger Mann, aber nur inſoweit, als er durch Gewandtheit und Findigkeit vor den einfach gefügten Charakteren der Heroenzeit ſich abhebt. Der Dichter hat ſich dagegen nicht die Aufgabe geſtellt, Philoktet ſo zu überreden und innerlich zu verwandeln, wie es Iphigenie mit Thoas gelingt, der ſich — in entgegengeſetzter Lage — durch den unbeſchreiblichen Adel Iphigeniens und die Gewalt ihrer Gründe wider ſeinen Willen gezwungen ſieht, ihr ſchließlich mit einem „Lebt wohl“ die Hand zu reichen. Dieſe höchſte Aufgabe hat auch Sophokles nicht gelöſt.

Bei Äſchylus verläuft die Handlung folgendermaßen.[1] Odyſſeus' Schiff wartet am Strande, bereit zur Abfahrt, ſobald die Beute geborgen iſt. Er tritt zuerſt auf, denn nur Odyſſeus, nicht Philoktet kann die Expoſition geben. Den Chor bilden Lemnier. Ob dieſe ſofort nach dem Prolog auftreten oder ob vorher ſchon eine Begegnung zwiſchen Odyſſeus und Philoktet erfolgt, bleibt ungewiß; wahrſcheinlich iſt, ſchon des Gegenſatzes willen, wie ihn Euripides gegenüber Äſchylus liebt, das erſtere. Vor dem Auftreten des Chors iſt Odyſſeus abgegangen, nach dem Einzugslied tritt Philoktet auf und erzählt dem Chor ſein Schickſal und ſeine Leiden. Dann Erſcheinen des Odyſſeus, den Philoktet nicht wiedererkennt. Dies iſt die erſte Szene von großer dramatiſcher Wirkung. Odyſſeus will ſich des Bogens durch Diebſtahl oder Raub bemächtigen; ſeine Aufgabe iſt daher zunächſt, ſich in das Vertrauen des Argloſen einzuſchmeicheln. Hat er die Waffe in ſeinem Beſitz, ſo wird ſich Philoktet wohl oder übel entſchließen müſſen, ihm zu folgen. So erzählt er ihm denn, die Achäer ſeien im Unglück, Agamemnon tot, Odyſſeus — wodurch er den Dulder am meiſten erfreuen mußte — an

[1] Der Rekonſtruktion Welckers (Kl. Schriften IV 180 ff.), welcher den Philoktet des Accius für Äſchylus heranzieht, vermögen wir uns nicht anzuſchließen.

ſchimpflichſter Urſache, wahrſcheinlich durch Anklage und Überführung ſchmählicher Tat, zugrunde gegangen, das ganze Heer vernichtet. Nach Dions Zeugnis haben Odyſſeus' Reden, durch welche dieſer den Helden an ſich zieht, mehr Hand und Fuß, ſind einem Helden geziemender und haben größere Überzeugungskraft, als ſie des Euripides tiftelnde Kunſt auszuklügeln vermag. — So weit der Bericht des Rhetors. Wir müſſen dann weiter folgern, daß Philoktet, der ſeinem Feinde mit kindlichem Vertrauen begegnet, von einem Anfall ſeiner Krankheit ergriffen wird und das Bewußtſein verliert. Dieſe Gelegenheit benutzt Odyſſeus, den Bogen zu rauben und in Sicherheit zu bringen. Philoktet erwacht und ſieht ſich betrogen. Odyſſeus gibt ſich ihm zu erkennen. Verzweiflung des Helden, der aber dann πειθοῖ ἀναγκαίᾳ, d. h. halb durch Überredung (aus den im Epos entwickelten Gründen), halb durch den Zwang ſeiner hilfloſen Lage und Gewalt von Odyſſeus' Seite veranlaßt wird, das Schiff zu beſteigen.

Der Philoktet des Euripides muß eine der glänzendſten Leiſtungen dieſes ebenſo begabten wie krankhaft ehrgeizigen Dichters geweſen ſein, der ſich in raſtloſem Schaffensdrang an der Löſung immer neuer pſychologiſcher Probleme verzehrte. Aus den Urteilen Dions ſehen wir auch, wie er ſich bemühte, Äſchylus etwas am Zeuge zu flicken und durch die Kunſt ſorgfältigerer Motivierung, reicherer Handlung, verwickelterer Situationen und ſpannenderen Schlußeffekts ſeinen Vorgänger zu übertrumpfen. Dion Chryſoſtomos rühmt außerdem an dieſem Drama die bewundernswerte Überzeugungskraft ſeiner Reden, das „Politiſche", d. h. doch wohl Staatsmänniſche, die über private, perſönliche Meinungen ſich erhebende Anſchauung, welche die Dinge wie Perikles unter dem Geſichtspunkte des Gemeinwohls oder philoſophiſch sub specie aeternitatis mit Spinoza zu reden betrachtet; den planen, natürlichen Fluß des Dialogs, die Anmut der lyriſchen Partien, welche vor allem reichſte Lebensweisheit atmen und dem Hörer als Sporn zum ſittlichen Handeln zu dienen geeignet ſind.

Um die Handlung des Euripideiſchen Philoktet zu rekonſtruieren, ſind wir nun nicht ausſchließlich auf jenen Eſſai des Dion angewieſen, welcher die Grundlage der vorſtehenden Deduktionen

bildet. Das 59. Stück desſelben Rhetors gibt eine ausführliche Paraphraſe vom Prolog unſeres Dramas. Dieſe Paraphraſe, ferner die Trümmer der römiſchen Tragödie des Accius, welche zwar auch Äſchyleiſche und Sophokleiſche Motive enthalten haben mag, aber doch dem Geſchmack des römiſchen Publikums entſprechend weſentlich auf Euripides' Darſtellung aufgebaut iſt,[1] bildliche Darſtellungen auf etruskiſchen Aſchenkiſten und einige Versfragmente geſtatten uns, das Drama, wenn auch nicht Szene für Szene, ſo doch in ſeinen Grundzügen genauer wiederherzuſtellen als den Philoktet des Äſchylus. Doch bleibt ein Zweifel, deſſen Löſung mit den jetzigen Mitteln kaum gelingen wird.

Euripides weicht von ſeinem Vorgänger zunächſt inſofern ab, als Odyſſeus und Diomedes berufen ſind, den Helden zur Fahrt nach Troja zu bewegen. Diomedes ſpielt anſcheinend bei Euripides eine untergeordnete Rolle. Er hat ihn wohl nur hinzugezogen, um von Äſchylus abzuweichen und die Handlung reicher zu geſtalten, und er hat gerade Diomedes gewählt, weil dieſer der Erkorene des Epos iſt und bei Homer auch ſonſt den Teilnehmer an gewagten Expeditionen des Odyſſeus abgibt. Ferner beſteht auch ſein Chor zwar aus Lemniern, aber er verſetzt doch Äſchylus einen Hieb, indem er ſcheinbar eine Verbeſſerung anbringt. Sein Chor entſchuldigt ſich nämlich nach dem Einzug vor Philoktet, daß er (d. h. die Bewohner von Lemnos) während ſo langer Jahre nicht zu ihm gekommen ſei und ihm keine Hilfe gebracht habe. Äſchylus hat auf ſolche Entſchuldigung verzichtet, und ſchon Dion erklärt dies für tragiſcher. Mit Recht. Denn wenn Euripides von der Erwägung ausgeht, daß die Anweſenheit eines ſo hervorragenden Fremden unter ſo außergewöhnlichen Umſtänden den Inſulanern auf die Dauer unmöglich verborgen bleiben konnte und deshalb ſeine Choreuten ſich wegen ihrer Teilnahmloſigkeit entſchuldigen läßt, ſo macht er gerade dadurch den platten Verſtand auf dieſe Unwahrſcheinlichkeit erſt aufmerkſam. Und Dion ſtellt ſie nicht mit Unrecht auf gleiche Linie mit andern, welche ebenfalls die Natur der Tragödie nötig macht, z. B. die ideale Schnelligkeit von Herolden (vgl. dazu unſere Ausführungen zu den Trachinierinnen).

[1] Vgl. Ribbeck „Die Römiſche Tragödie im Zeitalter der Republik" S. 376 ff.

— Derſelben Erwägung entſprang bei Euripides die Einführung eines Lemniers namens Aktor,[1] der Philoktet kennen gelernt hat und oft mit ihm zuſammengetroffen iſt. Wie fein und wirkungsvoll es iſt, Philoktet gerade ohne den Troſt menſchlicher Geſellſchaft zu laſſen, hat Leſſing ſchon im Laokoon überzeugend nachgewieſen, ebenſo wie die Wirkung des übernatürlichen Giftes, das kein Ende und keine Milderung der Qualen des Dulders abſehen läßt, während Euripides, auch darin rationaliſtiſcher und deshalb platter, erzählt, daß die Krankheit anfangs unerträglich geweſen ſei, ihre Wut aber mit der Zeit bedeutend nachgelaſſen habe, während ſie bei Sophokles ſich ſogar ſtetig verſchlimmert (V. 259). Ebenſo läßt er Odyſſeus' Äußeres durch Athene verwandeln, damit Philoktet ihn nicht erkennt. Hinwiederum iſt es gegen das Epos — von Äſchylus wiſſen wir darüber nichts — ein feiner Zug, daß er dichtet, Philoktet ſei das Opfer des Gemeinwohls und Sieges der Achäer geworden. Der Erfolg des Feldzuges ſei nämlich an eine Spende am Altar der Nymphe Chryſe gebunden geweſen. Philoktet habe dieſen Altar gezeigt, und deswegen ſei er, da Chryſe auf ſeiten Trojas ſtand, von der Schlange gebiſſen worden. Dadurch verſtärkt der Dichter die Schuld der Waffengenoſſen, welche den Mann einem troſtloſen Schickſal preisgeben, der ein Hindernis zum Siege aus dem Wege räumt, und erhöht das Mitleid mit dem Helden. Die kühnſte und überraſchendſte Änderung aber nimmt er vor, wenn er gleichzeitig mit Odyſſeus eine Geſandtſchaft der Troer an Philoktet ausſchickt, welche dieſem die Krone Trojas bietet, wenn er ſich und ſeinen Bogen ihrer Sache zur Verfügung ſtellt. Welche Perſpektive wechſelnder Bilder und fruchtbarſter rhetoriſcher Motive wird dadurch geſchaffen!

Die Handlung ſcheint folgendermaßen zu verlaufen. Prolog:

[1] Hyginus nennt Aktor den König der Lemnier, und den Hirten, der Philoktet gepflegt hat, Phimachus (d. h. Iphimachus), Sohn des Dolophion (Dolopion). Schneidewin hat aus dem Zuſatz „Sohn des Dolopion" erkannt, daß Hyginus die Namen verwechſelt hat. Iphimachus iſt der König, Aktor der Hirt. Auch bei Dion kann man zu Aktor den Hirten mit einer kleinen Ergänzung und Änderung leicht herſtellen. Er ſagt: *τὸν Ἄκτορα εἰσάγει, ἕνα Λημνίων.* Schreibt man ſtatt *ἕνα ποιμένα* und verwandelt das *ω* von *Λημνίων* in *ο*, ſo iſt der lemniſche Hirt da; und ein Hirt iſt dieſer Lemnier doch geweſen.

— über deſſen Inhalt wir aus Dion Chryſoſtomos am genaueſten unterrichtet ſind — Odyſſeus, allein auftretend, ſpricht: „Ich habe den Ruhm des tüchtigſten und weiſeſten der Hellenen. Doch welchen Wert hat Klugheit und Weisheit, wenn ſie nur Mühe und Arbeit bringt! Aber der Ehrgeiz iſt dem Menſchen der ſchärfſte Sporn. Er will bewundert werden um kühner Taten willen. Auch mich ſtachelt der Ehrgeiz, und um meinen alten Ruhm nicht zu verlieren, muß ich in immer neue Gefahren ſtürmen. So auch jetzt. Ich hätte es nicht gewagt, doch Athene ſprach mir Mut ein im Traum, ſie hat mir Geſtalt und Stimme verwandelt. Ein ſchwerer Kampf ſteht mir bevor mit der phrygiſchen Geſandtſchaft. Alle Kraft gilt es jetzt zuſammenzunehmen. — Wehe, der Sohn des Poias kommt!“ Philoktet tritt auf, mit Tierfellen umhüllt, abgezehrt, elend, das Antlitz verwüſtet, ein furchtbarer Anblick, über den Odyſſeus ſich entſetzt. Dialog zwiſchen beiden. Philoktet (mißtrauiſch): „Was willſt du hier an dieſer Stätte des Unglücks?“ Odyſſeus: „Ich bin kein Frevler; ein Argiver vom Troerzuge.“ Philoktet: „Dann mußt du ſterben.“ Spannt den Bogen und legt an. Odyſſeus: „Ich bin nicht ihr Freund, ſondern ihr Feind.“ Philoktet: „Warum?“ Odyſſeus: „Ich war ein Freund des Palamedes.“ (Erzählt deſſen Schickſal.) „Sein Verderber Odyſſeus hat nicht geruht, bis er alle Freunde ſeines Opfers vernichtet; ich bin entflohen, nun ſo elend wie du. Sorge, daß ich in die Heimat gelange; auch für dich findet ſich wohl die Heimkehr.“ Philoktet (gewonnen und vertrauend): „Ich bin hilflos, doch teile mein Leben, bis ſich für dich Rettung findet.“ — So weit der Prolog.

Dann Einzug des Chors von Lemniern, motiviert durch die Meldung, daß eine trojaniſche Geſandtſchaft gelandet iſt, deren Ankunft bevorſteht. Dieſe Nachricht muß Odyſſeus veranlaſſen, ſich um die Erlangung des Bogens zu bemühen. Dialog zwiſchen Odyſſeus und Diomedes, während Philoktet in der Höhle weilt, vielleicht weil er fühlt, daß ein Ausbruch des Leidens im Anzuge iſt. Es wird ein Plan verabredet, deſſen Ausführung alsbald erfolgen kann, da jetzt den Dulder der Krampf ergreift. Wie der Raub des Bogens erfolgt ſein mag, zeigt eine Gruppe von Bildern jener Aſchenkiſten, welche dasſelbe Motiv mit geringen Abweichungen behandeln. Man ſieht Philoktet, der aus der Ohnmacht erwacht

iſt und welchen Odyſſeus verbunden hat. Dieſer erſcheint mit der Pflege des Leidenden beſchäftigt, er hält das kranke, mit Binden umwickelte Bein feſt. Im Rücken Philoktets ergreift ein Mann (Diomedes) Bogen und Köcher, welche an der Wand lehnen. Odyſſeus bezweckt alſo mit ſeinem Liebesdienſt offenbar, die Aufmerkſamkeit des Dulders auf ſich zu lenken, damit ſein Komplice den Diebſtahl ungeſtört ausführen kann. Sollte Philoktet aber auch die Täuſchung merken, ſo würde er doch den Raub nicht verhindern können, da Odyſſeus ſein Bein feſthält.

Bald muß Philoktet merken, daß er betrogen iſt. Verzweiflungsſzene. Dies iſt der geeignete Moment für das Auftreten der phrygiſchen Geſandtſchaft. Die nun folgende Szene muß von außerordentlicher dramatiſcher Wirkung geweſen ſein. Die Entſcheidung des tränenvollen Krieges iſt vom Kriegsſchauplatz nach einer wüſten Inſel verlegt; nicht das Schwert, ſondern das Wort wird den Kampf ausfechten: hie Odyſſeus, der redegewaltigſte Held der Achäer, dort die trojaniſchen Abgeſandten, Odyſſeus, der geeignetſte Mann und doch wieder der, deſſen Perſon Philoktets Entſchluß am meiſten erſchweren muß, die Troer mit den lockendſten Anerbietungen. — Hier ſetzte der Dichter ſeine ganze dialektiſche und rhetoriſche Kraft ein, er trieb die Gegenſätze energiſch heraus, wie Dion ſagt, und wußte das Gewicht der Gründe nach beiden Seiten hin ſo zu verteilen, daß die Wage im Gleichgewicht ſtand. Mit atemloſer Spannung mögen die redefreudigen und gernhörenden Athener der Entwicklung des Kampfes gelauſcht haben. Dabei bot ſich dem Dichter auch Gelegenheit, ſeine politiſche Erfahrung und ethiſche Weisheit zu jener Fülle formvollendeter Sprüche auszuprägen, welche Dion rühmt und deren uns einige überliefert ſind. Und weiter: der Mann, welcher ſich ſoeben noch in elenderer Lage befand als der elendeſte Sklave, es iſt der Umworbenſte auf Erden, an ſeinem Ja und Nein hangen die Geſchicke zweier Völker. Er entſcheidet ſich, wie es Pflicht und Vaterlandsliebe gebieten, das Ende des Dramas iſt der Triumph der guten Sache, diesmal auch ohne Maſchinengott.

Eine Frage bleibt bei dem hier entwickelten Gang der Handlung freilich offen. Wie und in welchem Augenblick kommt Philoktet wieder in den Beſitz ſeiner Waffe? Odyſſeus muß ſie ihm nach

Dions Bericht geſtohlen oder geraubt haben; anderſeits konnte den Troern an der bloßen Perſon des Helden ohne den Schickſalsbogen nichts gelegen ſein: folglich mußte die Waffe vor dem Beginn des Rededuells wieder in den Händen Philoktets ſein. Wie das geſchah, läßt ſich bis jetzt nicht entſcheiden, Vermutungen ſind müßig und überflüſſig.

Der Philoktet des Sophokles.

Wir ſind nunmehr imſtande, die Veränderungen und Neuerungen zu überſehen, welche Sophokles bei der Geſtaltung des Stoffes für ſeine Dichtung vornahm. Die erſte beſteht in dem Körper des Chors. Es ſind bei ihm die Schiffsleute der achäiſchen Abgeſandten. Indem er Lemnier vermeidet, entgeht er den Unwahrſcheinlichkeiten ſeiner Vorgänger und führt ſo am konſequenteſten das fruchtbare Motiv der völligen Verlaſſenheit des Helden durch. Am bedeutſamſten aber iſt es, daß er zwar Odyſſeus als Hauptträger und Seele der Miſſion beibehält, ihm aber nicht den ſchemenhaften Diomedes, ſondern Neoptolemos zugeſellt. Als notwendige Vorausſetzung dazu ergibt ſich, daß dann Neoptolemos im Gegenſatz zum Epos vor Philoktet aus Skyros geholt werden muß (durch Odyſſeus und Phönix). Ferner verbindet er Neoptolemos und Philoktet unauflöslich miteinander, indem er den Ruhm des Neoptolemos von der Gewinnung Philoktets abhängig macht: ohne Philoktet und den Herakleiſchen Bogen kann Troja nicht fallen, ohne Neoptolemos und Achills Waffen ebenſowenig. Durch dieſe Verkettung von Neoptolemos' Intereſſen mit Philoktet ergibt ſich die Folgerung für den inneren Anteil des Neoptolemos an der Handlung von ſelbſt. Um die Schwierigkeit des Problems noch zu ſteigern, dichtet er ſchließlich, daß Philoktet nicht durch Liſt, alſo mit einem äußerlichen Mittel, in das Lager gebracht werden darf, ſondern durch Überredung, alſo innerlich, geiſtig zu gewinnen iſt. Damit hat ſich der Dichter eine Aufgabe geſtellt, deren Löſung an Schwierigkeit der des Euripides nichts nachgibt. Euripides wirkt durch ſtärkere Effekte, durch glänzendere Erfindung, Sophokles verfährt innerlicher und pſychologiſcher, er verzichtet auf alles, was durch äußerliche Überraſchung zu feſſeln geeignet iſt. Außerdem

vertieft und erweitert der Dichter durch die überaus glückliche Einführung des Neoptolemos die Idee der Tragödie, wie wir später sehen werden.

Die Vorfabel.

Als einstiger Mitbewerber um die Hand Helenas nimmt Philoktet, der Sohn der Königs Poias von Trachis, mit sieben Schiffen an der Heerfahrt gegen Troja teil. Unterwegs legt die Flotte bei der kleinen Insel Chryse unweit Lemnos an. Philoktet nähert sich einem eingehegten Platz, welcher der Nymphe Chryse geweiht ist, und wird von einer giftigen Wasserschlange, welche den heiligen Raum bewacht, in den Fuß gebissen. Dies Unglück erleidet er als Besitzer des Herakleischen Bogens, ohne den Troja nicht fallen kann. Denn da es das Schicksal will, daß die Stadt erst nach zehn Jahren ihren Untergang findet, so muß die Waffe und ihr Besitzer während der Zwischenzeit von Troja ferngehalten werden. Welchen Anteil die Nymphe Chryse an dem Ereignis hat, bleibt dunkel; gewiß ist, daß sie Philoktet zürnt (V. 194), mag sie nun auf seiten der Troer stehen und auf Befehl der Götter handeln, oder, wie der Scholiast berichtet, aus verschmähter Liebe den Schlangenbiß herbeiführen. Die Achäer, welche den Geruch der eiternden Wunde und das Geschrei des Unglücklichen, welches die Opferhandlungen stört, nicht ertragen können, setzen ihn, während er schläft, auf Lemnos aus. Odysseus ist es, welcher auf den Befehl der Atriden den traurigen Auftrag vollzieht. Als Philoktet erwacht, sind alle Schiffe, auch die seinen, verschwunden. Neun Jahre lebt er einsam und hilflos in der Öde, gefoltert von übermenschlichen Schmerzen; nur der Bogen, den ihm die Achäer gelassen haben, fristet ihm das Leben.

Die Schicksalstunde für Troja bricht an; der gefangene trojanische Seher Helenos weissagt, die Feste werde fallen, wenn Neoptolemos berufen werde, um in der Rüstung seines Vaters zu kämpfen, und wenn sich Philoktet bewegen lasse, aus Lemnos zu kommen. Doch sei eine Bedingung an die andre geknüpft: Neoptolemos könne nicht ohne Philoktet, Philoktet nicht ohne Neoptolemos siegen. Odysseus und Phönix holen deshalb zuerst den Sohn des Achilleus aus Skyros, dann machen sich Odysseus und

Neoptolemos auf und fahren nach Lemnos, um Philoktet zur Teilnahme am Kampfe zu bewegen. Mit ihrem Eintreffen beginnt das Stück.

Die Fabel.

Das Schiff, mit welchem Odyſſeus und Neoptolemos gekommen ſind, Philoktet zu holen, liegt hinter den Klippen des Strandes verſteckt. Sie ſuchen die Höhle Philoktets auf, welcher abweſend iſt, und verabreden, nachdem Neoptolemos mit Mühe für argliſtiges Handeln gewonnen iſt, eine Intrige, um Philoktet auf das Schiff zu locken. Neoptolemos gewinnt durch einen lügenhaften Bericht das Vertrauen des argloſen Dulders; dieſer rüſtet ſich, Neoptolemos, wie er glaubt, in die Heimat zu folgen: da wirft ihn ein Anfall des Leidens nieder. Er vertraut Neoptolemos ſeinen Bogen an. Der Anblick des Leidens und des in Ohnmacht geſunkenen Unglücklichen bewirken, daß Neoptolemos' beſſeres Selbſt erwacht und er Philoktet, nachdem dieſer wieder zur Beſinnung gekommen iſt, die Wahrheit eröffnet. Philoktet weigert ſich, nach Troja zu gehen, und verlangt ſeinen Bogen zurück. Neoptolemos gibt ihn nicht heraus. Die Verzweiflung des Beraubten bringt Neoptolemos ins Schwanken; da ſpringt Odyſſeus ein. Deſſen Drohungen und Gewalttätigkeiten verſtärken nur Philoktets Widerſtand. Aber in Neoptolemos' Seele bewirkt die Scham über die Lüge und die Erwägung, in welche Lage er Philoktet jetzt gebracht hat, den völligen Durchbruch des Guten: die Rückgabe des Bogens erfolgt trotz äußerſten Widerſtandes des Odyſſeus. Ein letzter Überredungsverſuch ſcheitert an Philoktets Willensſtärke; dieſe zwingt ſogar Neoptolemos in ihren Dienſt. Erſt die Mahnung des verklärten Herakles, welcher den Schluß des Zeus verkündet, vermag ihn umzuſtimmen.

Das Gerüſt der Tragödie.

Ort der Handlung: Lemnos. Szene: wilde Felſenküſte mit zerriſſenen Klippen; oben, den Hintergrund bildend, eine Felswand mit zwei Höhleneingängen. Darüber der Vulkan Moſychlos (V. 800). Zeit: das zehnte Jahr des trojaniſchen Krieges.

Prolog V. 1—134. Perſonen: Odyſſeus und Neoptolemos mit einem Diener (ſ. V. 45). Der Prolog iſt zweiteilig und be-

trifft V. 1—49 Philoktet, V. 50—134 Neoptolemos und den Plan zur Gewinnung Philoktets.

Odyſſeus: „Dies iſt der Ort, wo ich einſt Philoktet ausgeſetzt auf Befehl der Atriden. Iſt hier die Höhle? Siehe zu.“ Neoptolemos klimmt die Felſen empor, entdeckt die Höhle. Sichere Spuren zeigen, daß Philoktet ſie noch bewohnt. Er ſelbſt nicht anweſend. Diener auf Wache geſtellt, um rechtzeitig zu warnen.

Odyſſeus: „Es gilt, Philoktet mit Liſt zu betören. Du, Neoptolemos, mußt es ausführen. Erzähle, du ſeiſt nach Ilios berufen, aber im Zorn abgefahren, da ich dir die Rüſtung Achills verweigert. Es iſt Lüge, aber nur ſo kommen wir zum Ziele.“

Dialog zwiſchen Odyſſeus und Neoptolemos, Widerſtreben des letzteren: er will nicht lügen. Doch Philoktet ein ſonſt unüberwindlicher Gegner. Neoptolemos gewonnen, weil an der Lüge ſein eigner Ruhm zu hängen ſcheint. Verabredung der Händlerintrige zum Zweck des Treibens und Mahnens. — Odyſſeus ab.

Einzugslied des Chors der Schiffsleute mit lyriſcher Partie des Neoptolemos V. 135—218. (Der Chor iſt aber ſchon zugleich mit Neoptolemos und Odyſſeus eingezogen.)

„Wie ſoll ich mich verhalten gegen den argwöhniſchen Mann? Sag du's, du biſt mein Führer.“ Neoptolemos: „Mut, folge nur immer mir. Hier wohnt er, doch er iſt fort auf der Jagd nach Nahrung.“ Chor: „Der Arme, krank und verlaſſen! Wehe denen, die auf der Höhe wandeln. So auch er, einſam in Schmerzen, nur das Echo antwortet ihm weinend.“ Neoptolemos: „Schickſalsverhängnis! Leiden muß er, damit ſeine Pfeile nicht eher Troja treffen, als bis gekommen die Zeit der Bezwingung.“ Chor: „Schweigen! Ich höre den Schrei eines Gequälten, durchdringend, ſchrecklich.“

Erſte Szene V. 219—390. Neoptolemos. Es tritt auf Philoktet mit dem Bogen, von verwildertem Ausſehen. (Die Szene iſt zum großen Teil Expoſition.)

Begrüßung der Fremden, Bitte um Erbarmen, Freude, Hellenen zu ſehen, noch größere, den Sohn ſeines Freundes Achilleus. Erzählung ſeines Schickſals und ſeiner Leiden. Neoptolemos gewinnt ſein Herz durch die falſche Angabe ſeiner Feindſchaft

gegen die Atriden und Odyſſeus. Es folgt ein aus Wahrheit und Lüge gemiſchter Bericht ſeiner bisherigen Erlebniſſe und ſeiner Entzweiung mit den Griechen vor Troja, welcher Philoktet noch mehr für ihn einzunehmen bezweckt und geeignet iſt.

Erſtes Standlied V. 391—402 und V. 507—518 (die von der Strophe getrennte Antiſtrophe teilt die zweite Szene in zwei Hälften).

„Gaia, Mutter des Zeus, ſchon in Phrygien flehte ich um Rache, als die Atriden dem Sohne des Laertes die Rüſtung gaben."

Zweite Szene V. 403 – 506 und V. 519—676. Die Vorigen; dann ein Diener mit dem Händler (V. 539 f.).

Achilleus, Ajas, Antilochos, Patroklos ſind tot — die Atriden, Odyſſeus, Diomedes, Therſites leben; die Guten müſſen dahin, die Schlechten triumphieren: das iſt der Gang der Welt, ſo wollen es die Götter, welche Götter!

Neoptolemos: „Ich kehre nach Skyros zurück, mich vor ſolcher Welt zu verſchließen, lebe wohl." Philoktet: „Ich flehe, auf den Knieen, bei allem, was dir heilig, nimm mich mit!" Chor: „Erbarme dich ſeiner, o Herr!"

Neoptolemos bereit, ihn mitzunehmen, ſcheinbar in die Heimat. Philoktet: „Auf, doch ſehen wir noch vorher meine trübſelige Höhle." Händler (Odyſſeus) tritt auf. Bericht: Phönix und die Theſiden haben ſich aufgemacht, um Neoptolemos mit Gewalt zurückzubringen, Odyſſeus und Diomedes, um Philoktet nötigenfalls auch mit Gewalt zu holen. (Der Bericht iſt außerdem zum Teil Expoſition. Zweck der ganzen Intrige: Odyſſeus will revidieren, Neoptolemos ſoll angetrieben, Philoktet zu beſchleunigter Einſchiffung veranlaßt, zugleich ſein Haß und ſeine Unverſöhnlichkeit gegen Odyſſeus herausgetrieben werden.) Neoptolemos und Philoktet zur Höhle, um Balſamblätter und etwa dort liegende Pfeile zu holen. Neoptolemos bittet, den Bogen berühren zu dürfen, Philoktet erlaubt es im überſtrömenden Gefühl des Dankes. — Beide in die Höhle, Händler ſchon vorher ab.

Zweites Standlied V. 678—729.

„Außer Ixion kenne ich keinen Sterblichen, dem ein feindlicher Schickſal ward als dir, Philoktet; und du leideſt ſchuldlos! Wie

konntest du ertragen die Einsamkeit, elend, verlassen, ohne Pflege, bei dürftiger Speise und Wassertrank? Doch nun winkt dir wohl die Heimat."

Dritte Szene V. 730—826. (Wenig Verse, weil die mimische Darstellung der Krampfanfälle viel Zeit beansprucht.)

Philoktet und Neoptolemos, beide im Gespräch aus der Höhle tretend. Plötzlich verstummt Philoktet. Der Anfall beginnt; Philoktet sucht seinen Schmerz mit aller Kraft zu unterdrücken und vor dem aufmerksam werdenden Neoptolemos zu verbergen. Es gelingt nicht. Bittet, den Fuß abzuhauen, ihn nicht zu verlassen. Vertraut Neoptolemos den Bogen an, ihn zu hüten, wenn der Schlaf kommt. (Odysseus und Diomedes sind ja gemeldet.) „Gib ihn jenen nicht! Bitte um Abwendung des Neids; dieser Bogen hat seinen Besitzern Leiden gebracht."

Der Krampf steigert sich: zweiter Anfall. Ruft den Tod. Tiefstes Mitleid des Neptolemos, er versinkt in Gedanken. Er wird den Flehenden nicht verlassen; gibt ihm die Hand darauf. Philoktet sinkt zu Boden, fällt in tiefen Schlaf. Während des weiteren Verlaufes der Szene innerer Kampf des Neoptolemos. Die Wahrheit siegt. Entschluß, die Maske fallen zu lassen.

Drittes Standlied V. 827—864 in Kommosform: Wechselgesang zwischen Chor und Neoptolemos. Nach V. 854 ist ein System von vier Daktylen, welches dem ersten von V. 839—842 entspricht, verloren gegangen.[1]

„Komm, Schlaf, du Schmerzbezwinger. Jetzt ist's Zeit zum Werk, was zaudern wir?" Neoptolemos: „Ohne ihn können wir nicht fahren, sein ist der Kranz; ihn gebot der Gott zu bringen." Chor (drängend): „Handle schnell, noch ist's Zeit, Nacht deckt das Auge des Manns, er liegt wie im Hades. Handle!"

Vierte Szene V. 865—1080. Philoktet (erwachend), Neoptolemos, später Odysseus mit Dienern (s. V. 1003).

Philoktet: „Dank, ihr Freunde, daß ihr ausgeharrt, Dank dir, Neoptolemos, edles Blut. Jetzt auf zur Fahrt!" Richtet sich auf, von Neoptolemos gestützt. Neoptolemos im Kampf um die Eröffnung. Zwiegespräch mit dem besorgten und ängstlichen

[1] Vgl. Bergk, Soph. Trag. Tauchn. Adnot. crit. S. 63 zu V. 854, und Gleditsch, Cantica der Sophokleischen Tragödien S. 167 ff.

Philoktet, welcher die Veränderung an jenem bemerkt. Neoptolemos eröffnet die Wahrheit. Verheißung. Philoktet betäubt. Verrat! Fordert den Bogen zurück, der verweigert wird. Verzweiflungsausbruch Philoktets, Anklage gegen Neoptolemos, fleht um den Bogen. Die herzzerreißende Klage bringt Neoptolemos zum Schwanken. Odyſſeus ſpringt vor mit Vorwürfen gegen ihn. Philoktet erkennt Odyſſeus, zugleich, daß er der Anſtifter des Plans und der Verführer des Jünglings. Odyſſeus droht mit Gewalt; Weigerung Philoktets, Diener packen ihn. Vernichtende Anklage Philoktets, Gebet um Rache, wenn es auch für ihn Erbarmen und Erhörung gibt. Odyſſeus (zu den Dienern): „Laßt ihn frei, wir bedürfen ſeiner nicht, da wir die Waffe haben. Ich gehe und erbe deinen Ruhm.“ Philoktet zum Chor: „Verlaßt auch ihr mich?“ Neoptolemos: „Bleibt einſtweilen, bis wir alles zur Abfahrt bereiten. Vielleicht kommt er indes zu beſſerer Einſicht. Seid bereit zum Aufbruch, wenn ich euch rufe.“ — Neoptolemos und Odyſſeus ab.

Das vierte Standlied erſetzt ein großer Kommos zwiſchen Philoktet und dem Chor V. 1081—1217, in welchem Philoktet Strophen und Antiſtrophen ſingt. (Der Text iſt zum Teil ſchwer verderbt.)

Philoktet: „Du Felſenhöhlung, meiner Qualen voll, ſo ſoll ich in dir ſterben. Wie ſoll ich finden mein täglich Brot?“ Chor: „Du haſt es gewollt.“ Philoktet: „Elender ich, einſam werde ich enden, nicht mehr vermögend, mit der Waffe mir Nahrung zu ſchaffen, betrogen mit liſtigen Worten. Möchte gleiches Leid treffen den, der dies erſonnen.“ Chor: „Das Schickſal, das dich ſchlug.“ Philoktet: „Am Strande ſitzend lacht er mein. Mein Bogen, Mitleid haſt auch du wohl mit mir, daß ich nicht mehr dich führen werde, ſondern der arge Mann, der Betrüger.“ Chor: „Was er tat, war für das gemeine Wohl.“ Philoktet: „Nicht mehr wird das Getier mich fliehen, ſondern zur Vergeltung ſich ſättigen mit meinem Fleiſch: laſſen muß ich mein Leben.“ Chor: „Bei dir ſteht es, dieſem Schickſal zu entgehen.“ Philoktet: „Lieber tot, als nach Troja.“ Chor: „Und doch iſt's das Beſte.“ Philoktet: „Geht! Ach bleibt!“ Chor: „Tu, wie wir raten.“ Philoktet: „Nimmer, und wenn Zeus' Blitz mich verzehrt. Doch

erfüllt mir einen Wunsch, gebt eine Waffe, daß ich mich töte, zum Hades zu kommen." — Philoktet ab in die Höhle.

Schlußszene V. 1218—1471. Odysseus und Neoptolemos kommen im Gespräch, später Philoktet, zum Schluß Herakles, vom Theologeion sprechend.

Neoptolemos will der Wahrheit das letzte Opfer bringen. Entschlossen, den Bogen zurückzugeben. Odysseus sucht es zu hindern. Streit in erregter Stichomythie, die fast mit einem Zweikampf endet. Odysseus ab, wartet, im Hintergrund verborgen. Neoptolemos ruft Philoktet. Er tritt aus der Höhle. Jener versucht, den Bogen in der Hand haltend, noch einmal ihn umzustimmen, vergebens. Dann überreicht er die Waffe. Odysseus springt vor, um es zu verhindern; zu spät. Philoktet greift in die Waffe, Odysseus verschwindet. Neoptolemos versucht zum letztenmal besonnen, ernst, den Verbitterten zur Fahrt zu bewegen. (Zum Teil Exposition.) Philoktet wird schwankend, ändert aber seinen Entschluß nicht im Haß gegen seine Feinde. Bestimmt sogar Neoptolemos, sein Versprechen zu erfüllen. Philoktet stützt sich auf Neoptolemos' Arm, sie wollen zum Strand. Herakles erscheint, kündet Zeus' Willen, eröffnet die Zukunft. Philoktet gehorcht. Abschied von Lemnos. Philoktet mit Neoptolemos ab zur Fahrt nach Troja.

Linie der Doppelhandlung.

Exposition. Gewißheit, daß Philoktet noch lebt. Plan, durch Lüge und Hinterlist sich Philoktets und des Bogens zu bemächtigen. (Erregendes Moment.) Die Lüge bezwingt den reinen Neoptolemos mit der Vorspiegelung, daß er nur durch sie das Ziel seines Strebens gewinnen könne. . . . . V. 1—134.

Steigende Handlung. Die Ausführung des Plans und sein Erfolg. Wirkung der Lüge. Drei Stufen. . V. 219—676.

a) Neoptolemos gewinnt das Vertrauen Philoktets. V. 219—390.

b) Neoptolemos' scheinbarer Abschied bewirkt die Bitte Philoktets, ihn mitzunehmen. . . . . V. 403—506.

c) Die Sendung des Händlers steigert das Verlangen Philoktets, von Lemnos fortzukommen, auf den höchsten Grad. V. 519—676.

Höhepunkt. Das Leiden Philoktets in dem Augenblick, wo er vor der Erfüllung seines heißesten Wunsches zu stehen glaubt, und wo der Ausbruch des Leidens diese zu vereiteln droht. Der Anblick des Leidens erweckt den Seelenkampf des Neoptolemos, welcher zum Siege der Wahrheit führt. V. 730—826.

Sinkende Handlung. Die Folgen des Durchbruchs der Wahrheit. Drei Stufen. . . . . V. 865—1408.

a) Die Eröffnung der Wahrheit. Weigerung und Verzweiflung Philoktets. . . . . V. 865—962.

b) Verstärkung des Widerstandes durch die Gewalttätigkeit des Odysseus. . . . . V. 963—1217.

c) Trotz Rückgabe des Bogens und erneuter Bitten und Mahnungen des Neoptolemos Beharren des Helden im Widerstand und Sieg über Neoptolemos. . V. 1218—1408.

Ausgang. Der Widerstand des Helden wird gebrochen durch das Eingreifen des Götterwillens, den Herakles verkündet. V. 1409—1471.

Das Problem der Dichtung ist klar: ein im besten Sinne des Worts kindlich einfältiger Mann, klar und durchsichtig bis auf den tiefsten Grund seiner Seele, aber von eisernem Charakter, hat, wenn auch sein Los der Wille des Schicksals war, doch von seinen Genossen das schwerste Unrecht erfahren und ist durch jahrelange Leiden bis an die äußerste Grenze menschlichen Elends gebracht. Ihn sucht der Mensch, welcher am schlechtesten an ihm gehandelt hat, mit verwerflichen Mitteln wieder für die Sache derer zu gewinnen, die ihn einst verraten haben, aber jetzt gebrauchen. Wie muß der Seelenkampf jenes Mannes verlaufen?

Doch mit dieser Idee verbindet sich eine zweite: das Prinzip der Lüge und der Wahrheit im Kampf um eine reine Menschenseele. Wer wird Sieger bleiben?

Die Verkörperung der ersten Idee ist Philoktet, die der zweiten Odysseus und Neoptolemos. Die dramatische Durchführung beider Ideen verschlingt sich unlöslich zu einem Ganzen von höherer Einheit.

Dies erscheint uns als der eigentliche Gehalt des mit so unscheinbaren Mitteln geformten wunderbaren Kunstwerks, welches den Namen Philoktet trägt.

Die äußere Handlung verläuft, wie überall bei Sophokles, sehr einfach. Ein Versuch, sich Philoktets und seines Bogens mit Täuschung und List zu bemächtigen, würde gelingen, wenn nicht die Wahrheit in der Seele des von der Lüge umgarnten Neoptolemos durchbräche. Überredung scheitert am Widerstand des charaktervollen Gegners, Gewalt verstärkt ihn nur. Erst Götterspruch veranlaßt den Helden zum Nachgeben.

Die Stärke des Dramas liegt in dem Kampf dreier scharf umrissener, mit höchster Kunst ausgeprägter Charaktere gegeneinander (vgl. die Charakterzeichnung). Mit diesen drei Charakteren ist auch die Personenzahl gegeben, denn der Händler ist in Wirklichkeit ja kein andrer als Odysseus. Nur der Maschinengott kommt noch hinzu, das einzige Mal in den erhaltenen Dramen, wo Sophokles ihn nach Euripideischem Muster verwendet; verwenden muß. Denn er hat den Charakter des Helden so angelegt, daß ihn Menschenwitz und Menschenwille nicht beugen können. Der Mythos fordert aber, daß Philoktet nach Troja geht, darum muß die Gottheit eingreifen. — Abgesehen von der geringen Personenzahl zeigt unser Drama noch die Besonderheit, daß eine weibliche Rolle fehlt. Das ist kein Vorteil, denn die Abwesenheit des weiblichen Elements gibt der Tragödie etwas Einseitiges und Herbes. Doch war dieser Mangel durch das Wesen der Handlung gefordert, denn auf den Einfall des famosen Chataubrun, dem Helden seine Tochter nebst Kammerzofe zur Gesellschaft auf die Insel nachkommen zu lassen, konnte ein antiker Dichter natürlich nicht geraten.

Die Szenenführung ist zweckentsprechend und durchsichtig; nur die Emporosszene bedarf einer Erläuterung. Es wurde bereits angedeutet, daß der Händler niemand anders ist als Odysseus. Dabei ist es auffallend, daß die Bühnenanweisung (V. 128 ff.) dies mit keinem Worte andeutet. Nach ihr soll vielmehr jener Diener, welcher während der Verabredung des Planes Wache steht, als Händler verkleidet auftreten, wenn Neoptolemos zu verziehen scheint. Damit steht aber die Ausführung der Anweisung in Widerspruch. V. 539 ff. treten zwei Männer auf, der eine ein Schiffsmann, der andre jener angekündigte Händler. Dieser hat den Schiffsmann mitgenommen, damit er ihn zu Neoptolemos' Aufenthaltsort hinführe. Denn um die Intrige auch für den Zuschauer natürlich

durchzuführen, ist es nötig, daß der aus der Fremde kommende Händler einen Führer hat, da er ja nicht weiß, wo Neoptolemos sich befindet. Dies kann aber nur jener Diener sein, weil er allein von den drei Leuten der Schiffswache den Weg kennt. So bleibt für den Händler nur Odysseus übrig, vor allem aus inneren Gründen. Einer so schwierigen und heiklen Aufgabe, wie sie der Emporos auszuführen hat, ist kein Diener gewachsen, da er keinen bloßen Auftrag auszurichten hat, sondern seinen Entschluß nach der Lage der Umstände fassen und danach wieder seine Worte abwägen muß. Gerade dazu ist aber niemand geeigneter, ferner in dieser Lage und zum Gelingen des Planes niemand nötiger als Odysseus. Aus der Stimme des Tritagonisten, welcher diese Rolle wie die des Odysseus spielt, erkennt der Zuhörer auch den Laertiaden. Warum aber verschleiert die Bühnenanweisung diesen mit Notwendigkeit sich ergebenden Tatbestand? Wir vermögen uns den Widerspruch aus dem Wortlaute des Textes nicht zu erklären; denn die Annahme, Odysseus schiebe bei der Verabredung der Intrige für die Rolle des Händlers, die er selbst zu spielen beabsichtigt, den Diener vor, um Neoptolemos nicht seine Unbefangenheit zu rauben, schafft eine neue Schwierigkeit. Muß nicht Neoptolemos Odysseus an seiner Stimme erkennen und dann erst recht stutzig werden? — Übrigens verflicht der Dichter mit der Emporosintrige ein wichtiges Stück der Exposition, das er seiner epischen Vorlage entnommen hat: die Gefangennahme und Weissagung des Helenos. Der Bericht des Händlers über den Anschlag gegen Philoktet gibt auch die Männer als Träger der Mission an, welche Euripides gewählt hatte: Odysseus und Diomedes.

Schwierigkeiten der Motivierung sind nicht viele zu überwinden. Daß Odysseus, der doch alle Ursache hat, seinen erbitterten und im Besitz der Waffe furchtbaren Gegner zu vermeiden, dennoch im Prolog mit Neoptolemos zusammen vor der Höhle auftritt, ist notwendig, denn es gilt den Wohnort des Helden zu erkunden und zu sehen, ob er überhaupt noch lebt. Anders steht es um die zweite Hälfte des Prologs, in welcher Neoptolemos zur Lüge bewogen und die Intrige verabredet wird. Beides muß der Zuschauer wissen, aber für jenen Zweck ist der Standort ebenso schlecht gewählt wie im Prolog der Elektra. Odysseus zeigt eine

ſehr begründete Angſt vor Philoktet, der ſie doch jeden Augenblick überraſchen kann. Darum ſtellt er auch den Wächter aus. Dieſer aber könnte ſie trotzdem vor einer Kataſtrophe nicht ſchützen, denn niemand weiß, von welcher Seite her Philoktet auftauchen kann. Für die Sache wäre es zweckmäßiger und natürlicher geweſen, wenn Neoptolemos während der Fahrt von Troja nach Lemnos gewonnen und der Plan im Anſchluß daran feſtgeſtellt worden wäre.

Auch der Chor iſt für die Handlung im Grunde überflüſſig und ſein Auftreten nur ſchwach begründet. Er iſt, ein ſeltener Fall, zugleich mit Odyſſeus und Neoptolemos aufgetreten und hat während des Prologs geſchwiegen. Nach Odyſſeus' Abgang fragt er Neoptolemos ängſtlich, wie er ſich verhalten ſolle gegenüber dem argwöhniſchen Philoktet, wie er ihm, ſeinem Herrn, helfen ſolle. Neoptolemos antwortet, er möge ſich getroſten Mutes die Höhle beſehen und ihm immer je nach der Lage zur Hand gehen. In Wirklichkeit nützt er nachher zu nichts, als Neoptolemos im Betrug zu unterſtützen — wodurch aber auch nichts erreicht wird — und Philoktets Los zu bemitleiden, auch dem Helden in ſeinen Klagen den Widerpart zu halten. Gerade bei dieſer Gelegenheit (V. 1081) zeigt ſich wieder, wie der Dichter aus der Not eine Tugend macht. Odyſſeus und Neoptolemos gehen zum Strande, um abzufahren, da ſie im Beſitz des Bogens ſind. Philoktet fragt den Chor, ob — was ja an ſich ſelbſtverſtändlich iſt — auch er ihn verlaſſen wolle. Darauf der Chor: „Dies hat mein Herr zu beſtimmen.“ Neoptolemos befiehlt, er ſolle ſo lange hier bleiben, bis alles zur Abfahrt bereit ſei. Vielleicht beſinne ſich Philoktet indeſſen. Das kann er aber nach dem, was vorgegangen, kaum annehmen, und wenn er wirklich eine Sinnesänderung erreichen will, ſo wäre es das wirkſamſte Mittel, wenn der Dulder ſich mit einem Schlage wieder vereinſamt ſähe. Völlig zwecklos iſt vollends die Anweſenheit des Chores nach dem Schluß der nun folgenden Pathosſzene V. 1218. Er entſchuldigt ſich deshalb auch in die Luft (d. h. vor den Zuſchauern), daß er noch hier ſtehe — denn es iſt niemand auf der Bühne —: er wäre ſchon längſt gegangen, wenn er nicht Odyſſeus und Neoptolemos wieder zurückkommen ſähe.

Überhaupt beweiſt die Art, wie der Dichter den Chor in

dieſem letzten ſeiner vollendeten Dramen verwendet, daß auch die geheiligtſte Einrichtung in einem Volke, welches noch lebt und ſchafft, dem Geſetz des Herakleitos unterworfen iſt. Unter den fünf Chorpartien iſt nur ein geſchloſſener Geſang, wie er dem Weſen des Chors entſpricht. Schon die Parodosſtrophen durchbrechen Geſangspartien des Schauſpielers. Das erſte Standlied beſteht aus einer Strophe und Gegenſtrophe, die aber nicht aufeinanderfolgen, ſondern hundertfünf Verſe auseinanderliegen. Dies heißt, daß das ganze, abſichtlich kurz gehaltene Standlied in zwei Teile aufgelöſt iſt, welche nur den Zweck haben, die inhaltlich ein Ganzes bildende erſte und zweite Szene zweckentſprechend zu gliedern. Einen Ruhepunkt der Handlung bilden ſie nicht, Gedanken, Betrachtungen, Ausblicke, wie wir ſie vom echten Chorlied gewohnt ſind, fehlen, und die Handlung geht ohne Unterbrechung weiter. Auch die Schauſpieler treten nicht ab. Das dritte Staſimon ferner löſt die reine Form des Chorgeſangs in einen Kommos auf. Der Strophe und Gegenſtrophe des Chors folgt je ein daktyliſches Syſtem, welches der Schauſpieler vorträgt, den Schluß bildet ein Nachgeſang des Chors.

Im vierten Standlied kehrt ſich ſogar das Verhältnis zwiſchen Chor und Schauſpieler vollſtändig um. Ein Staſimon iſt es überhaupt nicht mehr; an ſeine Stelle iſt ein Kommos getreten. Und in dieſem ſingt der Schauſpieler Strophen und Antiſtrophen, während der Chor die lyriſchen Einwürfe übernimmt, die ſonſt dem Schauſpieler zukommen, alſo genau umgekehrt wie im Einzugsliede.

Die Szenerie erfordert eine andere Bühnenausſtattung als die ſtehende. Den Hintergrund bildet eine Felſenwand mit zwei Höhleneingängen ſtatt des üblichen Palaſtes mit drei Türen. Der Spielplatz vor dem Hintergrund ſcheint durch eine Aufſchüttung erhöht zu ſein, denn Neoptolemos muß, als er die Höhle ſucht, emporklettern. Auch ſpäter (V. 1000 ff.) droht Philoktet, welcher vor der Höhle ſteht, das Haupt, ſich von oben herunterſtürzend, an den Felſen zu zerſchmettern, wenn man ihn zwingen will.

Die Verteilung der Rollen iſt ausnahmsweiſe geſichert: der Protagoniſt ſpielt den Philoktet, der Deuteragoniſt Neoptolemos, der Tritagoniſt Odyſſeus, Emporos und Herakles.

Aus der Heraklessage:

Trachinierinnen.

Der Stoff.

Der Tragödie, wie sie der Dichter gestaltete, liegt eine Reihe von ursprünglich selbständigen Einzelsagen zugrunde. Erst die epische Technik verknüpfte sie zu einem kunstvollen Ganzen, welches dann Sophokles wieder seinen dramatischen Zwecken entsprechend bearbeitete. Die Zerlegung des verschlungenen Gebildes in seine Stoffelemente wird, soweit dies bei der Schwierigkeit des Gegenstandes möglich ist, uns erst Klarheit über den Anteil des Dichters verschaffen.

1. Die Deianeirasage.

Da, wo die kleine Festung Missolonghi liegt, deren heldenmütige Verteidigung gegen die wütenden Stürme der Türken in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Welt in Atem hielt, im südlichen Ätolien, dem fruchtbaren Ablagerungsgebiet des Acheloos, ist der Schauplatz dieser Sage. Ihre Entstehung fällt in die dorische Zeit. Aber schon vorher, in der althelleniſchen Epoche, muß bei den Bewohnern dieser Landschaft, mit denen natürlich die späteren halbbarbarischen Ätoler nichts zu tun haben, eine reiche epische Dichtung geblüht haben. Das beweist der Sang von Meleagers Zorn — ein Seitenstück zum Liede vom Zorn des Achilleus —, welcher im neunten Buch der Ilias V. 529 ff. erhalten ist, dies die Reihe charaktervoller, leidenschaftlicher, liebender Frauen, von denen die Sage erzählt. Da sind Althaia und Kleopatra, Meleagers Mutter und Gattin, Marpessa, Kleopatras Mutter, Periboia, des Tydeus Mutter, Laodameia, des Protesilaos Gemahlin, ein Typus rührender Gattenliebe. Deianeira jedoch, die Heldin unseres Dramas, die Tochter des Oineus, Königs von Pleuron und Kalydon, hat mit jenen althelleniſchen Sagen nichts zu tun.

Ihr Vater Oineus, „der Winzer“,[1] verknüpft sie nur äußerlich mit jenen. Er ist ein durchaus friedlicher König, der von diesem sonst so kriegerischen Geschlecht seltsam absticht. Denn auch die Männer gaben jenen Frauen nichts nach. Das zeigen schon die Namen des Stammbaums, den Diomedes, der Sohn des ruhmvollen Ätolers Tydeus, Il. XIV 113 ff. mit Stolz aufzählt. Sein Urgroßvater hieß Portheus, „der Verwüster“; dessen drei Söhne Agrios, „der Wilde“, Melas, „der Schwarze“, und Oineus. Der Sohn des Oineus (s. Öd. Kol. 1315) ist der wilde Raufbold Tydeus, „der Stürmer“.

Den Inhalt unserer Sage bildet die Gewinnung Deianeiras durch Herakles. Die gewöhnliche Version ist folgende.

Als Herakles in den Hades hinabgestiegen ist, um den Kerberos heraufzuholen, erblickt er unter den wimmelnden Schatten, die fast alle vor ihm die Flucht ergreifen, auch die riesige Gestalt Meleagers. Dieser aber flieht nicht, und der Heros geht auf ihn zu. Bakchylides erzählt in einem aus ägyptischem Grabe auferstandenen Gedicht die Begegnung besonders anschaulich (Kenyon V 71 ff.). Selbst Herakles stutzt beim Anblick des Gewaltigen in schimmernder Rüstung; er spannt die hellklingende Sehne an den Bogen und nimmt den erzköpfigen Pfeil aus dem Köcher. Da beruhigt ihn Meleager und erzählt ihm sein Geschick. Darauf Herakles in naiver Bewunderung des herrlichen Helden: „Lebt nicht in Oineus' Gemächern noch eine unbezwungene Tochter, dir gleich an Wuchs?“ Und Meleager: „Im Hause ließ ich die weißhalsige Deianeira, noch unerfahren der goldnen, menschenbezaubernden Kypris.“ — Hier bricht das Fragment ab. — Meleager aber bittet ihn, sich der verwaisten Schwester anzunehmen. Als der Heros seiner Arbeiten ledig ist, macht er sich auf nach Ätolien, um Deianeira, „die Männerfeindliche“, zu werben. Sie hat sich indes eines gräßlichen Freiers, des Flußgottes Acheloos, nur mühsam erwehren können; immer wieder abgewiesen von dem ohnmächtigen Oineus kehrt er wieder, stets drohender. Da erscheint der Erlöser. Er ringt mit dem schrecklichen Gegner, der seine Gestalt zu wechseln

[1] Nach einer Bemerkung Apollodors (I 8, 1) galt Deianeira auch als Tochter des Dionysos und der Althaia.

vermag, bezwingt ihn, der zuletzt als Stier kämpft, und bricht ihm ein Horn ab. Acheloos gibt sich überwunden und reicht ihm für das abgebrochene das Wunderhorn der Amaltheia. Der Sieger vermählt sich nun mit der beglückten Deianeira, und das Paar lebt mehrere Jahre an Oineus' Hofe. Deianeira schenkt ihrem Gatten als Erstgeborenen den Hyllos. Da nimmt dieses glückliche Leben ein jähes Ende: bei einem Gastmahle tötet Herakles wider Willen den schönen Mundschenken Eunomos, der ihm Fußwasser auf die Hände gießt, durch eine allzu massive Ohrfeige. Der Held legt sich selbst als Strafe die Verbannung auf und wandert mit seinem Weibe und dem jungen Sohne nach Osten aus. Sie kommen an den ätolischen Fluß Euenos, über dessen reißendes Wasser der Kentaur Nessos als bestellter Fährmann die Wanderer gegen Lohn zu tragen hat. Herakles bahnt sich selbst den Weg durch die Fluten, Nessos setzt auf seinem Rücken Deianeira über. Da ergreift den Kentauren im Flusse, nach andern richtiger auf dem jenseitigen Ufer, wilde Begier, und er versucht Deianeira zu vergewaltigen. Doch auf ihr Hilfegeschrei durchbohrt der unentrinnbare Pfeil des Herakles seine Brust. Sterbend will sich der tückische Unhold rächen. Er kennt das schreckliche, fermentartig wirkende Gift der lernäischen Hydra, mit dem die Pfeile getränkt sind. Darum rät er ihr, das aus seiner Todeswunde tropfende Blut aufzufangen und als Liebeszauber gegen etwaige spätere Untreue ihres Gatten aufzubewahren. Arglos vertraut ihm Deianeira und fängt das Blut in einem Gefäß auf, unbemerkt von Herakles.[1] Den kleinen Hyllos auf den Armen zieht nun Herakles mit Deianeira weiter und gelangt zu seinem Freunde, dem König Keyx von Trachis, bei dem er sich dauernd niederläßt. In den dortigen Kämpfen des Helden zeigt sich Deianeira als wehrhaftes Weib und wird auch einmal an der Brust verwundet. — Mit Herakles' Ankunft in Trachis mündet die ätolische Sage in die ötäische.

Diese Sage von Deianeira gehört zu den sekundären Bildungen der Heraklessage. Sie ist wahrscheinlich erst vom Peloponnes, wo ja auch die Kentaurenkämpfe sich abspielten, nach Ätolien übertragen

[1] Wer das weitere Unerzählbare über die Bereitung dieses Philtron zu erfahren wünscht, möge es bei Diodor IV 34, 4 nachlesen. Dadurch erklärt sich die Andeutung von 580/1.

und hat den Zweck, dem Heros eine Mutter seines Volkes, der Dorer, zu gewinnen und mit ihren Nachkommen auch die Unsterblichkeit auf Erden. Außerdem ist sie der poetische Niederschlag des Bündnisses der Dorer mit den Ätolern. Hyllos ist Deianeiras ältester Sohn, und er wird der namengebende Heros der ältesten und vornehmsten dorischen Stammphyle, der Hylleis. Oineus ist nichts als ein kraft- und blutloser Schemen, auch Deianeira nimmt eine Sonderstellung gegen ihre Schwestern ein, die ja wegen ihrer Klagen um Meleagers Tod in Perlhühner verwandelt werden. Der Kampf des Herakles aber mit Acheloos ist als Variation eines der Urabenteuer erkannt worden, nämlich des Kampfes mit dem Dämon der See, dem Meergreis Triton oder Nereus. Auch dieser hat die Gabe der Verwandlung, auch ihn bezwingt der Heros trotz aller Gestalten, die er annimmt, damit er ihm das Geheimnis des Hesperidengartens mitteile. Dieser liegt auf einer fernen Insel im Westen, seine Wunderstämme nährt und tränkt Okeanos, der Urquell alles Segens. Von dort gewinnt Herakles die Äpfel der Hesperiden, das Symbol der Unsterblichkeit.[1] Acheloos, der mächtigste Fluß Griechenlands, den Homer (Il. XXI 194 ff.) mit dem Okeanos zusammen nennt, ist der älteste Sohn eben des Okeanos und gilt in der Dichtung oft als Fluß, ja als Wasser schlechthin, wie denn auch sein Name noch im Peloponnes, in Thessalien und in Kleinasien vorkommt. Er besitzt das wunderbare Horn, dem alle Gaben und aller Segen entquellen und welches er seinem Besieger überlassen muß. — ein Zug, den übrigens Sophokles nicht aufnahm. Dieses Wunderhorn kommt aber eigentlich nur dem Meere zu.

Ebenso ist die Tötung des Kentauren Nessos eine Form der Kentauromachie, welche gleichfalls zu dem ältesten Bestande, dem Dodekathlos, gehört, während andere in der Erlegung des Nessos wieder nur eine Variation des Acheloskampfes sehen.

2. Die Eurytossage.

Bei unserm ältesten Gewährsmann Homer (Il. II 596, Od. VIII 224 ff., XXI 11 ff.) ist Eurytos, „der Spanner", ein

[1] Schon die archaische Bildnerkunst hat dieses Abenteuer dargestellt. (S. Roscher, Mythol. Lexikon I 2. Abt. S. 2192 f.)

berühmter Bogenſchütze und König der Burg Oichalia, welche aber in Meſſenien lag. Odyſſeus nennt ihn mit Herakles zuſammen [1] Er wagte es, ſelbſt Apollon zum Wettkampf herauszufordern, und wurde für dieſe Verwegenheit von ihm getötet, noch ehe er alt ward im Hauſe. Seine Kunſt vererbt ſich auf ſeine Söhne, deren berühmteſter Iphitos war, „den Unſterblichen vergleichbar“. Mit dieſem — er hatte den Bogen ſeines Vaters geerbt — traf Odyſſeus noch als Jüngling in Meſſenien zuſammen und erhielt von ihm den Bogen zum Geſchenk; es iſt derſelbe, durch den ſpäter die Freier fielen. Iphitos aber war auf der Suche nach zwölf wertvollen Stuten, die ihm (von Autolykos) geſtohlen waren. Er kam zu Herakles, bei dem ſich das geſtohlene Gut befand, und wurde von dieſem tückiſch ermordet, obgleich er ſein Gaſtfreund war und ihn an ſeinem Tiſche bewirtet hatte. So weit Homer.

Der Grund zum Morde waren aber nicht die Stuten, ſondern Rache für erlittene Unbill. Daß Herakles Gaſtfreund des Iphitos genannt wird, bewirkt ſchon eine frühere Verbindung des Herakles mit dem Hauſe des Eurytos. Nach den anderen Berichten findet Eurytos mit ſeinem ganzen Stamme den Untergang durch Herakles. Dieſer iſt einſt zu Gaſte in Oichalia, wird von Eurytos als Knecht des Euryſtheus gehöhnt und beſchimpft und ſchließlich in der Trunkenheit aus dem Hauſe geſtoßen. — Weit bedeutungsvoller iſt aber die Verſion, welche ein Weib zum Angelpunkte der Verwicklung macht. Eurytos hat als jüngſtes Kind die blonde Iole gezeugt. Sie wird von ihm als Preis eines Bogenwettkampfes ausgeſetzt, in dem ſich der Bewerber mit Eurytos' Söhnen zu meſſen hat. Herakles erſcheint, entbrennt in heißer Liebe zu Iole und geht als Sieger aus dem Kampfe hervor. Eurytos aber will ſein Kind nicht zur Geliebten des ſchon vermählten Herakles erniedrigt ſehen, oder auch, er fürchtet einen zweiten Mord wie den an den Kindern des Helden von der Megara; er weiſt ihn daher mit harten Worten ab. In jedem Falle iſt die Ermordung des Iphitos die Rache für jenen Schimpf oder dieſe Abweiſung. Daß auch die Joleſage relativ alt iſt, beweiſt ein altkorinthiſcher Miſchkrug. Das Bildwerk ſtellt ein Gaſtmahl bei Eurytos dar, auf dem Herakles von Iole bedient wird.

[1] Eurytos iſt der apolliniſche, Herakles der doriſche Bogenſchütze.

Zeus verhängt nun über seinen Sohn als Strafe für jenen Frevel eine ein- oder dreijährige Sklaverei bei der Königin Omphale. Diese zweite Dienstbarkeit steht also im engsten Zusammenhange mit der Eurytossage. Die älteste Erwähnung finden wir im Agamemnon des Äschylus V. 1040, wo Klytaimestra Kassandra auffordert, vom Wagen zu steigen und sich zum Dienste im Hause zu bequemen: „denn auch Herakles hat Sklavenbrot gegessen". Die pikante Ausschmückung des Dienstes bei Omphale ist sehr späten, hellenistischen Ursprungs, ja anfänglich ist, wie v. Wilamowitz nachgewiesen hat (Euripides' Herakles I S. 71 f.), nicht Lydien, sondern Thessalien der Schauplatz der Sage: auch sie spielt also auf altdorischem Boden.

Nach Ablauf des Dienstjahres vollbringt Herakles eine Reihe andrer Taten, wie die Eroberung Trojas, unternimmt aber schließlich im Zorn über die Schmach der Sklaverei bei einem Weibe und zur Befriedigung seiner Rachsucht, oder nach der zweiten Version, um Jole in seine Gewalt zu bekommen, einen Kriegszug gegen Oichalia. Er erobert die Feste, gibt sie den Flammen preis und vertilgt Eurytos und sein ganzes Geschlecht bis auf Jole, die er als Kriegsbeute mitnimmt und zu seiner Geliebten macht. Dann begibt er sich auf die Heimfahrt. Unterwegs landet er auf dem Vorgebirge Kenaion auf Euböa, um seinem Vater Zeus ein feierliches Dankopfer zu bringen. Seinen Herold Lichas sendet er nach Trachis, wo Deianeira seiner harrt, daß er ihm sein Prachtgewand hole, mit welchem er sich für die Opferhandlung schmücken will. Von Lichas erfährt Deianeira, wie es um ihren Gatten und Jole steht. In Eifersucht tränkt sie das Gewand mit dem vermeintlichen Liebeszauber und schickt es Herakles. Sobald dieser es angelegt hat und an die erwärmende Flamme des Altars tritt, beginnt die entsetzliche Wirkung des lernäischen Giftes. Herakles zerschmettert in der ersten Wut den ahnungslosen Überbringer des Gewandes und wälzt sich in gräßlichen Qualen. Er sieht, daß er dem Tode geweiht ist.

Wieder münden wir jetzt in

Die ötäische Sage

ein, welche ebenfalls einen Bestandteil der Ursage bildet. Die Selbstverbrennung auf dem Öta, der Stätte eines Zeuskultes,

hängt natürlich nicht notwendig mit den Folgen von Deianeiras Eifersucht zusammen. An andrer Stelle wird nach Wilamowitz gezeigt werden, wie der Held, der tatsächlich den Tod überwunden hat, aber doch noch Mensch ist, die Trennung seines sterblichen Teils vom unsterblichen vornimmt eben durch die läuternde Macht des Feuers. Vielleicht aber hat hinter der dorischen Gestalt der Heraklessage eine noch ältere gestanden, wonach er wirklich in den Hades fährt, also stirbt.[1] Als Stütze für diese Auffassung kann man die Odyssee, wo Herakles ja im Hades weilend dargestellt ist, und unser Drama anführen.

Nach der Vulgärsage läßt sich nun der Todkranke nach Trachis schaffen. Deianeira stirbt durch eigne Hand, als sie erfahren, was sie angerichtet hat; Herakles befiehlt Jole seinem Sohne Hyllos an und läßt sich auf den Öta, den Berg seines Vaters, schaffen, um dort Erlösung von seinen Qualen zu finden. Er läßt den Holzstoß schichten, doch niemand ist, der den Feuerbrand daranlegen will. Da zieht der Held Poias zufällig des Wegs, der Vater des Philoktet (nach andern dieser selbst), und er läßt sich bereit finden, dem Heros den letzten Liebesdienst zu erweisen. Als Gegengabe empfängt er den Bogen und die Pfeile des Herakles, welche wir dann später im Besitze Philoktets sehen. Die Flamme schlägt empor und vollbringt ihr Werk. Nach einem Bericht wird er unsichtbar, er „verschwindet", nach den anderen sammelt sich finsteres Gewölk über dem Scheiterhaufen, der Vater sendet Donner und Blitz, Herakles wird zum Himmel hinaufgeführt.

Froh des neuen, ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.

Die Apotheose des Helden ist vollbracht.

Die Prüfung dieser Stoffmasse ergibt das Resultat, daß die in ihr enthaltenen Sagen ursprünglich keine innere Einheit besitzen, weil sie sich nicht bedingen, sondern daß sie in jene drei erzählten, an sich selbständigen Teile auseinanderfallen. Die Deianeirasage

---

[1] So Zielinski, Exkurse zu den Trachinierinnen (s. u.).

ist zu Ende, nachdem Deianeira ihrem Gemahle Hyllos geboren hat. Notwendig ist dann allerdings, von ihr das Nessosabenteuer auszuscheiden, denn dieses verbindet die ätolische Sage mit dem Tode des Heros. Oben haben wir ja auch gesehen, daß einige Forscher dieses Abenteuer nur als eine Variante des Kampfes mit Acheloos betrachten. Die Eurytossage ferner hat ebenfalls nicht die Selbstverbannung zur notwendigen Folge: sie schließt ab mit dem Falle Oichalias und der Vertilgung der Eurytiden. Wer hat nun diese von einander unabhängigen Einzelsagen zur Einheit verbunden? Die Antwort muß lauten: die ionische Ependichtung. Wir wissen, daß es unter den kyklischen Epen ein Gedicht gab, die Eroberung Oichalias. Als sein Verfasser galt Kreophylos von Samos. Auf diesen Namen ist nun freilich nichts zu geben, ebensowenig wie auf die vielen andern Kyklikernamen. Denn noch um das Jahr 500 ging der ganze unermeßliche Schatz ionischer Epen auf den Namen Homers. Erst später sprach die Kritik diese Dichtungen eine nach der andern Homer ab, bis Ilias und Odyssee übrig blieben, und fand für jene andere Dichternamen. Erzählt doch Strabo von der „Eroberung Oichalias", daß Homer das Gedicht selbst verfaßt und seinem Gastfreunde Kreophylos bei einer Einkehr auf Samos geschenkt habe. Von dem Inhalt berichtet derselbe Strabo (XIV p. 638), daß der Dichter darin besungen hat „den Eurytos, was er erduldet, und die blonde Jole", also das Schicksal des Eurytos und seines Hauses; auch ist ein inhaltlich freilich bedeutungsloser Vers daraus erhalten, den Herakles zu Jole spricht. Hier bildet also das Verlangen nach Jole ein oder das Hauptmotiv des Zuges.

Aus diesen Zeugnissen geht nun zwar ebenfalls nicht mit Sicherheit hervor, daß Deianeira und das Ende des Helden mit jenem Epos verknüpft war, es ist indessen sehr wohl möglich, wenn wir uns jenes früher erwähnten Wortes des Athenäus (VII 277) erinnern, daß sich Sophokles in seinen Dramen gern an die Mythopöie des epischen Kyklos anschloß. Mithin liegt auch für die Trachinierinnen die Möglichkeit vor, daß der Dichter in ihnen dem Epos des Homeriden gefolgt, daß die Verknüpfung jener drei Sagen also das Verdienst des ionischen Sängers ist, mag er Kreophylos heißen oder anders. Er hat denn auch Omphale in Lydien

lokaliſiert und Eurytos nebſt Oichalia in Euböa, wo niemals eine Stadt dieſes Namens gelegen hat, während Kenaion, die Einſetzung eines Zeuskultes und der Tod des Lichas („Lichasfelſen“) echt ſind. Er ſcheidet auch die Kriegszüge und Abenteuer aus, welche nach der Vulgärſage zwiſchen der Sklaverei und der Eroberung Oichalias liegen, und verbindet ſo den Omphaledienſt mit dem Oichaliazug.

Die innerliche Verknüpfung jener Sagen iſt nun ein höchſt genialer Griff. Sie wird erreicht durch die Einführung eines einzigen Motivs, welches alles in Bewegung ſetzt: die Eiferſucht Deianeiras. Darum wird nicht Herakles, ſondern Deianeira die Seele der Dichtung. Um die Eiferſucht zu erregen und ihr Werk, die — ungewollte — Vernichtung des Herakles vollbringen zu laſſen, bedarf es eines Anlaſſes. Dieſer iſt die Leidenſchaft des Heros für die blonde Jole. Damit iſt ein feſtes Band zwiſchen den drei Sagen geknüpft, und es folgt nun mit Notwendigkeit eines aus dem andern: Herakles gewinnt Deianeira als rechtmäßige Gattin durch den Kampf mit Acheloos; das Neſſosabenteuer gibt Deianeira den vermeintlichen Liebeszauber, deſſen Anwendung den ſicheren Tod des Helden herbeiführen muß; ſeine Beziehungen zu Eurytos und deſſen Geſchlecht vermitteln die Liebe zu Jole; die Abweiſung durch Eurytos hat die Rache an Iphitos zur Folge, dieſe die Knechtſchaft bei Omphale. Aus allem folgt der Zug gegen Oichalia. Der Beſitz Joles erweckt die Eiferſucht Deianeiras, dieſe bewirkt die Erprobung des Liebeszaubers und den Tod des Helden. — So iſt der Stoff zu einer wundervollen Einheit verſchmolzen; ſein Reiz liegt in dem Vorwalten des weiblichen Elements. Der Held ſteht zwiſchen zwei liebenden Frauen: er war in dem Epos auch Jole nicht gleichgültig. Dies deutet z. B. Euripides in dem Erosliede des Hippolytos an, wenn er den Chor V. 545 ff. ſagen läßt, daß „Kypris dem Sproß der Alkmene das Füllen von Oichalia ſchenkte in Blut und Qualm und grauſiger Hochzeit“.

Sophokles iſt unſeres Wiſſens der einzige der drei großen Tragiker, welcher dieſen dankbaren epiſchen Stoff dramatiſiert hat. Die Änderungen, welche er mit ihm vornahm, ergeben ſich aus der Analyſe des Stückes. Die weitere Unterſuchung hat damit auch das Material gewonnen, um ein Urteil über die Vorzüge und Mängel des Aufbaus zu ermöglichen.

Die dramatiſche Geſtaltung.

Die Vorfabel.

Von Theben, der Stadt, wo er geboren und aufgewachſen iſt, zieht der junge Held Herakles nach Ätolien, um ſich ein Weib zu gewinnen. Er bezwingt den Acheloos und vermählt ſich mit Deianeira. Unverweilt bricht er nach der Hochzeit mit ſeiner Gemahlin auf nach ſeiner Burg Tiryns, wo beiden eine neue Heimat bereitet iſt. Unterwegs ereignet ſich das Neſſosabenteuer. In Tiryns lebt nun das Paar; der Held iſt freilich faſt immer in der Ferne, ſeine Lebensaufgabe erfüllend, Deianeira ſchenkt ihm eine Reihe Kinder, deren älteſtes Hyllos iſt. Auch Alkmene, Herakles' Mutter, iſt dort. In dieſe Zeit fällt nun die verhängnisvolle Eurytosepiſode. Jole entzündet die Leidenſchaft des Helden, und er begehrt ſie vergeblich zum Nebenweibe. (Mit dieſer für die Tragödie allein in Betracht kommenden Verſion hat der Dichter, wie v. Wilamowitz geſehen, die andere fein verknüpft, indem er das Zartgefühl des Lichas als Motiv nimmt, durch ſie den wahren Grund des Oichaliazuges zu verhehlen.) In Tiryns erfolgt dann aus Rache der Mord an Iphitos, deſſen Folge der Dienſt bei Omphale iſt. Herakles muß alſo, nachdem er alle ſeine Arbeiten vollbracht hat und am Ziele zu ſein glaubt, wieder in die Fremde. Er hat von Dodona ein Orakel erhalten, das Ende ſeiner Mühen werde nach fünfzehn Monaten daſein. Ein noch älteres ſagt, er werde ſeinen Tod nur von einem Toten finden. Vor ſeinem Abzuge, deſſen Ziel er Deianeira nicht mitteilt, macht er, von einer Ahnung getrieben, ſein Teſtament, das er Deianeira hinterläßt. Nach Herakles' Weggang wird der größte Teil ſeiner Familie von Euryſtheus vertrieben, nur Alkmene darf mit einigen Kindern in Tiryns bleiben, andere finden eine Zuflucht in Theben, Deianeira mit Hyllos beim Gaſtfreund Keyx in Trachis. Hier harrt Deianeira ohne Nachrichten der Rückkehr des Gemahls; doch die fünfzehn Monate verſtreichen, ohne daß er kommt. Währenddem hat er ein Jahr bei Omphale gedient, iſt dann mit einem Heer vor Oichalia gezogen, hat die Feſte zerſtört, das Geſchlecht des Eurytos vernichtet und Jole zu ſeiner Geliebten gemacht. Dann iſt er auf Kenaion gelandet, um ein Dankopfer darzubringen.

Die Fabel.

Deianeira, welche ſich in Angſt und Unruhe verzehrt, ſendet auf den Antrieb ihrer Amme Hyllos aus, nach dem Vater zu forſchen. Bald darauf erſcheint der Herold Lichas, von dem ſiegreichen Herakles geſendet, mit einem Zug von Gefangenen. Als Deianeira ihn, der ſich anfangs ſträubt, zum Bekenntnis der Wahrheit gezwungen hat, ſendet ſie ihn mit einem vermeintlich vom Liebeszauber, in Wirklichkeit vom Gift der lernäiſchen Hydra getränkten Prachtgewand zurück. Herakles legt es an, das Gift zerfrißt ſeinen Leib, er läßt ſich todkrank nach Trachis ſchaffen. Unterdes hat Deianeira von Hyllos erfahren, was ſie in beſter Abſicht angerichtet, und ſich darauf getötet. Auch wird Herakles in Trachis von ſeinem Sohne aufgeklärt und erkennt, daß er ſterben muß. Er ordnet ſeine Verbrennung auf dem Öta an, zwingt Hyllos das Verſprechen ab, ſich mit Jole zu vermählen, und läßt ſich dann zum Öta tragen, um dort die letzte Ruhe zu ſuchen.

Das Gerüſt der Tragödie.

Szene: Trachis, vor dem Palaſt des Keyx. Zeit: der erſte Morgen nach Ablauf der fünfzehn Monate, die Herakles in der Fremde weilt.

Prolog V. 1—193. Perſonen: Deianeira, dann Amme, darauf Hyllos.

Monolog Deianeiras: ihr unglückliches Schickſal; Herakles iſt ſeit Iphitos' Tode fort, nunmehr ſchon fünfzehn Monate, niemand weiß wohin. Sie, aus Tiryns vertrieben, genießt hier in Trachis Gaſtfreundſchaft. Hindeutung auf das Teſtament, das ſie mit Sorge erfüllt. (Der Monolog rückt Deianeira ſogleich in den Vordergrund und Mittelpunkt der Handlung.) Darauf Amme. Zweck ihres Auftretens, Deianeira zur Ausſendung des Hyllos zu bewegen, der gerade von der Stadt ankommt. Sein Auftreten motiviert durch Nachrichten über den Vater: Dienſt in Lydien, jetzt auf Euböa, wo er Eurytos' Stadt belagert oder belagern will. (Erſt durch dieſe Kunde wird auch Hyllos' Ausſendung möglich.) Deianeira eröffnet Hyllos das Orakel von Dodona, daß Herakles jetzt entweder erlöſt oder verloren iſt. — Hyllos nach Euböa.

Einzugslied des Chors trachiniſcher Mädchen, welche von der Seite der Heimat in die Orcheſtra ziehen, V. 94—140.

Gebet an Helios: „Wo weilt Herakles? Sag es, denn Deianeira verzehrt ſich in Gram und Sehnſucht um den vielumgetriebenen Gatten. Doch ein Gott ſchirmt ihn, darum hoffe. Freude und Leid wechſeln dem Sterblichen, auch dir blüht wieder Freude, denn Zeus ſorgt für ſeinen Sohn.“

Erſte Szene V. 141—204. Zum Teil Fortſetzung der Expoſition, welche das Auftreten der Amme im Prolog (V. 40) unterbrochen hat. Deianeira, dann Bote.

Deianeira ſpricht. Grund ihrer neueſten Sorge: vor fünfzehn Monaten iſt Herakles weggezogen; damals zum erſtenmal hat er ein Teſtament gemacht. Heute iſt die Zeit um, und er iſt noch nicht erſchienen.

Bote: Herakles ſiegreich, bringt ein Opfer und wird bald kommen. So erzählt Lichas, den das Volk draußen noch nicht losläßt. Deianeira ordnet einen Päan an.

Erſtes Standlied[1] V. 205—224. Päan an Apollon und Artemis, unterbrochen durch Lichas.

Zweite Szene V. 225—496 mit Fortſetzung der Expoſition. Deianeira, Lichas mit Gefangenen, von der Seite der Fremde auftretend, dann Bote.

Lichas berichtet über Herakles' Ergehen und daß er Zeus einen Kult auf Kenaion gründe und dort eine Hekatombe darbringen wolle. Dann der vorgebliche Grund des Zuges. Deianeiras ſchwermütige Empfindungen und Ahnungen beim mitleiderregenden Anblick Joles, die Lichas nicht zu kennen behauptet. Lichas ab mit den Gefangenen. Bote eröffnet Deianeira die Wahrheit. Lichas — ſein Wiederauftreten mit der Bitte um Aufträge an Herakles motiviert — wird mit ihm konfrontiert und muß geſtehen. Währenddem iſt in Deianeira der Entſchluß gereift, den Liebeszauber anzuwenden. Lichas empfängt die Gegengabe für die Gefangenen in Geſtalt des Opferkleides.

---

[1] Das Scholion zu V. 216 ſagt freilich, es ſei kein Staſimon; ſ. den Abſchnitt Lyriſche Teile.

Zweites Standlied V. 497—530.

Kypris ist allmächtig. Ihre Allgewalt hat sich auch an Deianeiras Freiern gezeigt, die sie zu schrecklichem Kampf gegeneinander trieb.

Dritte Szene V. 531—632 mit Schluß der Exposition. Deianeira, dann Lichas. Deianeira hat während des Chorliedes das Gewand mit dem Zauber getränkt, es dann in eine Truhe gelegt und diese mit einem Siegel verschlossen.

Klage, und Begründung ihres Entschlusses. Sie muß Herakles' Liebe wiedererobern, wenn sie nicht unterliegen will. Erzählung des Nessosabenteuers und der Zubereitung des Gewandes. Die leisen Bedenken des Chors gegen die Anwendung des Zaubers schneidet sie mit raschem Entschluß ab, da Lichas kommt, zum Abgang bereit. Überreichen der Truhe. (Die Anweisung für die Anlegung des Gewandes erklärt sich aus der Warnung des Kentauren, es nicht vorher mit Licht und Wärme in Berührung zu bringen, damit der Zauber nicht unwirksam werde.)

Drittes Standlied V. 633—662.

„Alle sollen es wissen, die Flöte wieder jauchzen: Herakles naht! Möchte er kommen, nicht eher sein Schiff anhaltend, als bis er da ist vom Inselaltar."

Vierte Szene V. 663—820. Deianeira, dann Hyllos.

Umschlag. Deianeira in Angst. Sie hat soeben die wahre Wirkung des Zaubers an der Wolle gesehen, mit der sie das Gewand bestrichen und die sie dann achtlos in die Sonne geworfen. Erkennt jetzt die Absicht des Kentauren. Ahnt sie richtig, so steht ihr Entschluß fest. Trost des Chors vergeblich.

Erfüllung der Ahnung: Hyllos nennt sie Mörderin des Gatten. Bericht vom Opfer und der Wirkung des Giftes. Fluch. Deianeira schweigend ab.

Viertes Standlied V. 821—861.

„Das Orakel erfüllt sich, denn der Tote braucht sich nicht mehr zu mühen. Sterben muß Herakles am lernäischen Gift, die unselige Gattin sich grämen. Wehe, der Held leidend, wie nie sonst von Feinden. Schuld daran Oichalia und Kypris."

Fünfte Szene V. 862—946. Chorgeſpräch in Halbchören, dann Geſpräch zwiſchen Chorführerin und Amme, welche Deianeiras Tod erzählt und Hyllos' Schmerz und Reue.

Fünftes Standlied V. 947—970.

„Unheil drinnen und draußen! Wär' ich fort, den ſterbenden Herakles nicht zu ſehen! Er wird gebracht; tot oder ſchlafend?"

Letzte (Pathos-)Szene auf der Bühne V. 971—1043 mit Exodos V. 1043—1278. Von der Seite der Fremde Herakles ſchlafend, getragen von Kriegern, geleitet von einem Greiſe; aus dem Hauſe gleichzeitig Hyllos.

Hyllos ratlos, Herakles in Schmerzen jammernd, grimmig, verzweifelt, den Tod wünſchend: „Von allen Leiden, die ich durchgekämpft, kommt keines dieſem gleich, das Deianeiras Argliſt ſchuf. Hyllos, ſchaffe ſie herbei, ſieh hier meine Wunden!" Bittet bei erneutem Anfall Hades und Zeus um den Tod. Doch vorher Rache an ihr! Hyllos berichtet Deianeiras Tod und klärt Herakles auf. Jetzt erkennt er, wie ſich die Orakel erfüllen, das erſte, daß er durch einen Toten ſterben werde, d. h. durch Neſſos, das zweite, daß er jetzt nach Ablauf der fünfzehn Monate das Ende ſeiner Mühen, d. h. den Tod, finden werde. Beides trifft zuſammen. Hyllos muß verſprechen, für ſeine Verbrennung auf dem Öta zu ſorgen und ſich mit Jole zu vermählen.

Das Stück ſchließt mit dem Aufbruch des Zuges, der den Sterbenden trägt, zum Berge des Zeus. Vorausgeſetzt wird bei allen der wirkliche Tod durch Verbrennung, die Möglichkeit der Apotheoſe nur dunkel und flüchtig angedeutet.

Die Linie der Handlung.

Expoſition. Die Lage. Abſendung des Hyllos. . V. 1—93.

Steigende Handlung nebſt Fortſetzung des Expoſition. V. 141—496.

Steigerung in drei Stufen:

1. Ankündigung des Lichas und vorläufiger Bericht des Boten. V. 141—204.
2. Falſcher Bericht des Lichas nebſt Folge. . V. 225—334.

3. Die Verkündigung der Wahrheit, Entschluß Deianeiras. V. 335—496.

Höhepunkt. Motivierung des Entschlusses und Überreichung des Gewandes. . . . . V. 531—632.

Fallende Handlung in zwei Stufen: . . . V. 663—820.

1. Umschlag in der Seele Deianeiras. Ahnung der wahren Bedeutung des Zaubers. . . . . V. 663—730.
2. Die Wirkung des Giftes aus dem Bericht des zurückgekehrten Hyllos. . . . . V. 731—820.

Katastrophe in zwei Hälften: . . . . . V. 862—1278.

1. episch: Tod Deianeiras (Bericht der Amme). V. 862—946.
2. lyrisch: der sterbende Herakles (Vorführung auf der Bühne, eingeleitet durch einen Kommos von der Szene). V. 971—1278.

Wenn der Dichter von dem landläufigen Mythos, wie ihn seine Hörer kennen, abweicht, so verfolgt er damit seine bestimmten künstlerischen Zwecke. Diese werden klar, wenn man die Veränderungen aufdeckt. In der Vulgärsage erringt sich Herakles Deianeira erst infolge der Aufforderung Meleagers nach dem Abschluß seiner Arbeiten, also auch, nachdem er mit Megara vermählt gewesen und vom Kindermord befleckt ist. Sophokles dagegen läßt ihn am Anfang seiner Laufbahn auf die Freite gehen. Er steht in frischer Jugend, noch rein und unberührt von Schuld und Schicksal, dem jungen Morgen eines strahlenden Tages vergleichbar, dessen Himmel bald unheilschwangeres Gewölk bedecken soll. Dort ferner erhält Herakles von dem überwundenen Gegner das Horn der Amaltheia, ein Zug, den der Dichter nicht mit aufnahm. Dort lebt er jahrelang in Ätolien und zieht erst wegen unfreiwilliger Blutschuld fort, nach Trachis. Sophokles dagegen läßt ihn sogleich nach der Hochzeit aufbrechen, nach Tiryns. Die Vertreibung der Herakliden erfolgt dort erst nach dem irdischen Ende des Heros, hier schon nach seinem letzten Weggange von Tiryns. Dort schickt Herakles den Herold Lichas von Kenaion allein nach Trachis, um das Opfergewand zu holen, und dieser berichtet Deianeira über Jole. Sophokles dagegen läßt Lichas nach Trachis nur kommen, um Jole und die Gefangenen hinzugeleiten. Erst gezwungen eröffnet er

Deianeira darauf den Sachverhalt, sie überreicht ihm dann als Gegengabe an Herakles das Gewand. Während schließlich die gewöhnliche Sage Herakles zu den Göttern entrückt, können wir bei Sophokles nur annehmen, daß er den Tod durch Verbrennung stirbt. Erfindungen ferner des Dichters sind das Testament, welches Herakles bei seinem Fortgange von Tiryns Deianeira überläßt, und die beiden Orakel.

Weitaus die meisten dieser Veränderungen hat der Dichter um Deianeiras willen vorgenommen. Ein reiner, jungfräulicher Held wird ihr Retter, nicht der Herakles, der wohl hochberühmt ist, vor dem aber eine keusche Jungfrau mehr Scheu, ja Grauen empfinden muß als Liebe. Dem Sophokleischen Herakles dagegen kann ihr Herz zufliegen. Der Dichter gewinnt aber dadurch noch weitere Vorteile. Nun erst kann er die ganze Größe dieser Frau schildern, ihre Angst und Sorge um den immer fernen, immer gefährdeten Geliebten, ihr ganzes Leben voll Entsagung und Bitternis. Die Vertreibung der Familie aus Tiryns trägt ebenfalls dazu bei, den Kummer der Dulderin zu vermehren. Indem Deianeira schon nach Herakles' Weggange aus dem Frieden ihres Hauses, dem einzigen, was ihr geblieben, vertrieben wird und sich von den meisten ihrer Kinder trennen muß, verliert sie den letzten Trost und ist bis auf ihren ältesten Sohn Hyllos (den der Dichter für die Handlung notwendig braucht) ganz vereinsamt. Das Testament wie das dodonäische Orakel ferner müssen ihr Herz vollends beschweren und mit düsteren Ahnungen erfüllen. Und was soll das Horn des Glücks diesem Hause? Sein Besitz wäre ein Hohn angesichts des Schicksals beider Gatten. Vor allem aber ist die Lichasepisode für die Charakteristik der Heldin des Stückes, denn das ist Deianeira, wichtig. Indem der Dichter ihr Jole unerkannt und doch geahnt gegenüberstellt, erreicht er die rührendsten Wirkungen des ganzen Stückes, welche nach der gewöhnlichen Fassung der Sage unmöglich wären. Und dadurch, daß Deianeira ihre unfreiwillige Nebenbuhlerin in ihrer Jugendblüte leibhaft sieht, gewinnt ihr Entschluß erst die überzeugende Kraft zwingender Notwendigkeit und läßt das Abstoßende, was jede Form der Eifersucht an sich trägt, hier zurücktreten und durch die Erwägung des Hörers, daß sie ja nur aus Liebe und mit großartiger Selbstbezwingung gegenüber

Jole handelt, völlig verſchwinden. Zugleich hat er jetzt die Möglichkeit, die ſonſt inhaltsleere Heroldsfigur zu einem ſympathiſchen, lebensvollen Charakter zu bilden.

Man ſieht, worauf alles abzielt: es iſt die Perſon Deianeiras. Den Dichter, welchen weibliche Charaktere mehr anziehen als männliche und dem ſie beſſer gelingen, reizte bei der Lektüre des kykliſchen Epos das Problem Deianeira. War es nicht eine dankbare Aufgabe, ſeinen Athenern das Bild einer Frau zu entrollen, welche, nur Liebe und Zärtlichkeit, an die Seite eines Koloſſes von phyſiſcher Kraft gefeſſelt und, von dieſem unverſtanden, ein Leben voller Gram und Entſagung führt? Herakles, dieſer Typus des Dorertums, konnte trotz göttlicher Verehrung dem Volke ioniſch-heiterer Lebensfreude nicht das Herz ergreifen, wohl aber einer edlen Frauenſeele als wirkungsvolle Folie dienen. Deianeira, nicht „die männerfeindliche", ſondern die liebende, welche nur dem unbezwinglichen Impulſe ihres Weſens folgt, wenn ſie das Licht ihres Lebens ſich zu erhalten ſucht, aber es gerade durch dieſes Bemühen auslöſcht, — Deianeira iſt der Mittelpunkt dieſer leider zu wenig geleſenen und wegen ihrer unleugbaren Kompoſitionsmängel unterſchätzten Tragödie. Ein edles Weib, an deſſen Charakter ſelbſt der pedantiſchſte Splitterrichter keinen Makel aufzuſpüren vermöchte,[1] ſucht durch eine Handlung, welche lauteren Motiven entſprungen iſt, ihr bedrohtes höchſtes Gut zu retten und vernichtet eben dadurch dieſes und ſich ſelbſt — das iſt die Tragik und, wenn man es ſo nennen will, die Idee dieſer Dichtung.

Die Handlung, welche dieſe Idee zu verkörpern hat, iſt durch das Epos gegeben. Ihre dramatiſche Geſtaltung bereitet erhebliche Schwierigkeiten, die für die epiſche Erzählung nicht vorhanden ſind. Zunächſt örtliche. Die Szene muß ſich da abſpielen, wo Deianeira weilt, alſo in Trachis, das Geſchick des Herakles dagegen auf Kenaion vollziehen. Deianeira muß aber wieder alsbald davon benachrichtigt werden. Darum kann die Abſendung und Rückkehr des Hyllos wie des Lichas von einem Schauplatz zum andern nur unter der Vorausſetzung einer idealen Schnelligkeit, um nicht zu

[1] Der jüngſte Angriff von W. Schmid auf Deianeiras Charakter iſt a. a. O. zurückgewieſen.

ſagen Haſt, als möglich gedacht werden, da die Handlung wie immer innerhalb weniger Stunden zu verlaufen hat. Sie zeitlich ſo unnatürlich zuſammenzupreſſen zwingt den Dichter der Chor, der ihm eine läſtige Feſſel anlegt. Zu entbehren iſt er nicht, und er muß während der ganzen Handlung zugegen ſein. Die unvermeidliche Folge iſt, daß die Illuſion geſtört wird.

Noch ſchwieriger war die Entſcheidung über die Frage, ob Herakles in Perſon auf die Bühne gebracht werden ſollte oder nicht. Unbedingt erforderlich war dies für die Darſtellung der Idee nicht. Aber der Hörer mußte doch als Abſchluß einen Ausblick auf das Ende des Herakles haben, und nach der Sage muß ſich der Sterbende nach Trachis und von da auf den Öta ſchaffen laſſen. Dies nun auch noch zu erzählen würde das Stück mit epiſchen Elementen, deren es an ſich ſchon viele enthält, allzu ſtark belaſtet haben. Ob ſolche Erwägungen den Dichter zum Gegenteil beſtimmten, ob ſein Genie ihn nicht befähigt hätte, auch dieſe Schwierigkeiten zu überwinden, ob ihm die Perſönlichkeit des Herakles zu bedeutſam, zu wuchtig war, als daß er auf ſeine Vorführung in Leib und Leben hätte verzichten können, darüber brauchen wir uns nicht in Vermutungeu zu ergehen; wir haben uns an die vorliegende Faſſung zu halten und zu prüfen, welches die Folgen ſeines Auftretens für die Kompoſition des Stückes ſind.

Es umfaßt 1278 Verſe, wovon 946, alſo drei Viertel des Ganzen, eine geſchloſſene Einheit mit dem Mittelpunkt Deianeira bilden. Das letzte Viertel gruppiert ſich um den ſterbenden Herakles. Antigone und Ajas laſſen ſich nicht zum Vergleich heranziehen, obwohl auch hier die Hauptperſonen vor dem Schluß des Stücks von der Bühne ſcheiden oder ſterben, Antigone V. 943: Schluß 1352, Ajas V. 865: Schluß 1419. In der Antigone bilden die folgenden Szenen: Teireſias, Botenbericht über den Tod Antigones und die lyriſche Schlußpartie, welche den Zuſammenbruch Kreons zeigt, notwendige Beſtandteile der Geſamthandlung. Im Ajas iſt der Held mit V. 865 tot und der tragiſche Konflikt gelöſt, aber der Leichnam bleibt auf der Bühne, und wir müſſen wiſſen, wie ſich die Machthaber zu ſeinem Tode ſtellen und ob ihm ein ehrliches Begräbnis zugebilligt wird oder nicht. Die ganze folgende Handlung hat den Helden ebenſoſehr zum Mittelpunkte wie die bisherige.

Ob er ſeine Sache ſelbſt führt oder ein andrer, iſt für die Einheit gleichgültig, es genügt, daß ſie in der Perſon des Ajas gegeben iſt. — In den Trachinierinnen liegt die Sache anders. Mit V. 946 iſt Deianeira tot, das Schickſal der Heldin abgeſchloſſen, die Spannung des Hörers nach dem Bericht über ihren Tod gelöſt, die tragiſche Wirkung erreicht. Wir wiſſen, daß Herakles dem Tode geweiht iſt; wie er ihn findet, kann uns für die Idee des Stückes gleichgültig ſein. Gewiß, ſein Ausgang iſt eine Folge der Handlungsweiſe Deianeiras und hängt ſo mit der Heldin zuſammen. Aber es iſt ein Fehler, Herakles auftreten zu laſſen und zwar jetzt zum erſtenmal. Es wäre anders geweſen, wenn er, wie Kreon gegen Antigone, von vornherein perſönlich gegen Deianeira agiert hätte. Nun, wo die Heldin tot iſt und im letzten Viertel des Stückes ein Menſch von ſo erdrückender Wucht wie Herakles auftritt, erhält das Drama einen neuen Helden und wird in zwei innerlich getrennte Teile zerriſſen, d. h. die Einheit des Ganzen vernichtet. Auch die Mittel, welche der Dichter angewendet hat, um beide Teile zuſammenzuhalten — wenn er dies überhaupt mit Bewußtſein getan hat — ſind nur äußerlich: die beiden Orakel und die Perſon des Hyllos. Das dodonäiſche Orakel in der erſten Hälfte (V. 166 ff.) ſoll den Hörer ſpannen und auf ſeine Löſung begierig machen. Sie erfolgt in der zweiten Hälfte durch Herakles ſelbſt, der V. 1159 ff. jenes erſte auf ſeinen Tod bezügliche mit dieſem zuſammenhält und daraus ſein Schickſal erkennt. Die Erfüllung eines Orakels aber, welches nicht einmal die Hauptheldin betrifft, ſtellt keine organiſche Verbindung zwiſchen dem Schickſal Deianeiras im erſten und dem Ende des Herakles im zweiten Teile her. Ebenſowenig die Perſon des Hyllos, welche für dieſen Zweck zu unbedeutend iſt. Denn ſein Schickſal intereſſiert uns nicht. Um durch ihn eine Einheit herzuſtellen, müßte er ſelbſt zu einer Hauptfigur erhoben ſein; dann aber wäre die Tragödie eine andere geworden, als ſie iſt. Hyllos bleibt nur äußerlicher, willenloſer Vermittler zwiſchen Vater und Mutter.

Sophokles iſt oft ſorglos in der Motivierung kleiner Dinge, und ſo finden ſich auch hier einige Anſtöße, die zwar nicht von erheblichem Gewicht ſind, aber doch angemerkt zu werden verdienen.

Die Trachinierinnen beginnen mit einem Monologe Deianeiras.

Außer ihr ist niemand auf der Bühne, der Chor noch nicht eingezogen, folglich spricht sie zum Theaterpublikum. Daß sie ihr gepreßtes Herz erleichtern will, ist begreiflich; aber dazu braucht sie doch nicht aus dem Hause zu treten und in die Luft zu reden. Den Monolog selbst jedoch herabzusetzen, indem man ihn, wie es geschehen ist, Euripideisch schilt, hat man kein Recht. Denn von der schematischen, unkünstlerischen Manier des Euripides, im Prolog eine trockne Aufzählung der Voraussetzungen der Handlung zu geben — ein klassisches Beispiel bietet zum Vergleich der Monolog Jokastes in den Phoinissen —, ist dieser himmelweit entfernt. Er rückt Deianeira sogleich in den Vordergrund und weckt die Teilnahme des Hörers, welcher sich in die Seele dieser Frau vertiefen muß und zugleich scheinbar kunstlos und beiläufig mit einem Teile der Exposition vertraut wird. Wohl aber bedurfte es der Amme nicht, sie zur Aussendung ihres Sohnes zu veranlassen; darauf sollte sie billig selbst kommen. Außerdem begründet die Amme ihr Anliegen mit der Frage (V. 54 f.): „Wozu blüht dir eine Reihe von Kindern, daß du nicht eines ausschickst nach deinem Gemahl?“ — während doch nur der eine Hyllos in Trachis ist. Der Chor ferner konnte wohl, ehe er auftrat, erfahren haben, was Deianeira quälte, und der Dichter motiviert dadurch auch sein Erscheinen (Schneidewin leugnet dies trotz V. 103 ff. und 141 f.), aber daß und zu welchem Zweck Hyllos abgesendet war, konnte er nicht wissen. Trotzdem weiß er es V. 733. Ebenso ist es schwierig, sich das zweite Auftreten des Boten motiviert zu denken. Nachdem er sein erstes Gewerbe — Deianeira die Kunde von Lichas' Ankunft und Herakles' Siegestaten zu bringen — ausgerichtet, hat er abzugehen; außerdem kann er auch während des folgenden Chorgesangs nicht auf dem Spielplatz bleiben. Ebensowenig kann er mit Lichas und den Gefangenen zusammen von neuem auftreten, denn was hat er bei ihnen zu suchen? Und hätte er es getan, so würde er bei seinem Charakter nicht an sich halten können, als Lichas einen falschen Bericht gibt. Folglich tritt er wieder auf kurz vor V. 335, unmittelbar nachdem Lichas und Gefolge in den Palast gegangen ist und als Deianeira selbst sich dazu anschickt. Woher weiß er dann aber, daß Lichas gelogen hat? Eine Quelle dieses Wissens ist schlechterdings nicht zu entdecken.

Doch was wollen dieſe geringfügigen Mängel, welche man bei der Aufführung kaum bemerken wird, gegen die außerordentliche Feinheit der Lichasſzenen beſagen? Die Perſon des Lichas und ſeine Sendung gehören zum alten Beſtand der Sage. Der Dichter begnügte ſich aber nicht damit, den Inhalt ſeiner Botſchaft zu verändern und dadurch die oben angeführten Zwecke zu erreichen, ſondern er neuerte auch weſentlich in der Ausrichtung der Botſchaft. Das Natürlichſte wäre ja geweſen, wenn Lichas ſogleich bei ſeiner Ankunft in Trachis vor Deianeira getreten wäre. Statt deſſen wird er von den Trachiniern aufgehalten und muß erſt dem Volk Bericht erſtatten, was durch die allgemeine Neugier und Spannung wohl motiviert iſt. Während ihn das Volk noch umringt hält, macht ſich ein Alter auf und überbringt Deianeira die erſten Nachrichten. Die Einführung dieſes Boten iſt natürlich auch Erfindung des Dichters, welcher zugleich den Herold zu einem zartfühlenden, mitleidigen Mann macht.[1]

Hierdurch gewinnt nun der Dichter erſtens eine dreifache Steigerung: Botenbericht, Lichas und falſcher Bericht, ſchließlich definitive Aufdeckung des Tatbeſtandes, und zweitens die Möglichkeit, die Wirkung der verſchiedenen Berichte auf die Heldin darzuſtellen und uns dadurch die ganze Seelentiefe dieſer herrlichen Frau zu enthüllen. Bei dem Charakter des Lichas und dem Vorſatz, welcher dieſem Charakter entſpringt, iſt aber der Bote und ſein zweites Auftreten erforderlich, da Lichas ſonſt nicht zum Geſtändnis der Wahrheit gezwungen werden kann.

Neu iſt auch die Einführung des Greiſes beim Auftreten des Herakles, die nach v. Wilamowitz ganz unmotiviert und, wie A. Dietrich (Rhein. Muſeum Bd. 46) entdeckt hat, eine Nachahmung des Amphitryon in Euripides' Herakles, nach Zielinski dagegen ein

[1] Nach Zielinski iſt er eine rohe Soldatenſeele. „Auf der Wieſe von Trachis erzählt er in übermütiger Lanzknechtslaune den bevorſtehenden Hauptſpaß [!] — die Vertreibung der ungeliebten älteren Gattin durch die junge und ſchöne Eurytostochter." Deianeira ſoll ihm nämlich ganz unbekannt ſein, weil er V. 531 „Fremder" genannt wird. Entſprechend wird aber auch Herakles ſelbſt V. 65 bezeichnet, den ſie doch wohl kennen wird. Überhaupt heißt jeder Bekannte, ja Verwandte ſo, wenn er aus der Fremde kommt. So nennt Antigone ihren aus Argos kommenden Bruder Polyneikes ξένος, Fremder, Öd. Kol. 1249. — Erſt beim Anblick der Heldin ſoll eine Wandlung mit Lichas vorgehen.

Arzt sein soll. — Unmotiviert? Herakles wird schlafend hereingebracht. Nun ist es doch ganz natürlich, ja erforderlich, daß dem kranken Helden und den ihn tragenden Kriegern ein besonnener Mann beigegeben wird, der die Leitung des Transports sorglich überwacht, damit der Leidende nicht unnötig gequält wird, und daß ein solcher Leiter die ersten Worte zu dem aus dem Palast kommenden Hyllos spricht. Diesen Greis als Nachahmung des greisen Amphitryon hinzustellen ist gerade so glücklich, wie die Zerschmetterung des Lichas mit der Ermordung der Kinder des Herakles in Parallele zu setzen. Denn diese Tat geschieht in geistiger Umnachtung, jene in der Wut, aber bei vollem Verstande, jene ist der Angelpunkt des Euripideischen Stückes, diese eine nebensächliche Episode.

Was nun der Dichter mit seiner Tragödie gewollt hat, darüber bestand in den Grundlinien bisher kaum eine Meinungsverschiedenheit: er dramatisierte die epische Geschichte von Deianeira und Herakles und zeigte darin als Mittelpunkt ein edles Weib, welches in bester Absicht ihren Gemahl und sich selbst zugrunde richtet. Neuerdings hat aber Zielinski in seinen Exkursen zu den Trachinierinnen (Philol. Bd. 55) eine ebenso neue wie verblüffende Ansicht über die Idee des Dramas aufgestellt. Es ist unbegreiflich, daß ein so geistreicher Mann, der außerdem in der schwersten philologischen Rüstung einherschreitet und manchen beachtenswerten, feinen Gedanken entwickelt, in der Auffassung des Ganzen zu einem Resultat gelangt, das vor der nüchternen und unbefangenen Prüfung sich nur als eine schillernde Seifenblase erweist. Er gewinnt für die luftigsten Kombinationen unter anderm dadurch freien Spielraum, daß er unter den Tragödien „Sprechstücke“ und „Spielstücke“ unterscheidet. Zu den ersteren gehöre z. B. Elektra, zu den letzteren die Trachinierinnen und die Bakchen des Euripides. Zum Verständnis der Spielstücke in allen ihren Feinheiten muß man dem stummen Spiel des Mimen nachspüren, dann erschließen sich Geheimnisse, die dem oberflächlichen Leser verborgen bleiben. Die Sage freilich in ihrer ganzen Tiefe und Ursprünglichkeit zu erkennen, dazu bedarf es noch weiterer Kunststücke.

Um einen Beleg für die Wichtigkeit zu geben, welche die Erkenntnis des stummen Spiels hat: Zielinski behauptet, das für

Herakles bestimmte Gewand befinde sich von Anfang an auf der Bühne. Der Prolog werde dadurch motiviert, daß Deianeira während desselben daran noch webe, vgl. Gretchen am Spinnrade. — Bisher konnte man nach den klaren Worten V. 492 nur annehmen, daß Deianeira in das Haus gehe, um das Gewand als Gegengeschenk herauszuholen und es dann Lichas einzuhändigen. Das ist also falsch. Nur muß man sich, wenn Zielinski recht hat, wundern, daß eine Fürstin einen so ungeeigneten Platz zum Weben wählt, und es muß die Besorgnis auf den Zuschauer drücken, ob sie auch rechtzeitig fertig wird. Denn wenn Herakles von dem Gewand überhaupt noch etwas haben soll, so muß er am Leben sein und jeden Augenblick zurückkehren, da die fünfzehn Monate verstrichen sind. Auch hätte sie Zeit genug gehabt, vorher fertig zu werden. Doch ernsthaft: „Es ist ein altbewährter, bis zur Stunde noch nicht erschütterter Grundsatz, daß im griechischen Drama die Bühnenanweisung im Text steht" (Robert, Hermes Bd. 32 S. 435). Wo findet sich ein Wort davon, daß Deianeira am Webstuhl sitzt?

Genug dieses einen Beispiels für „Spielstücke" als Fundgrube ungeahnter Aufschlüsse. Wichtiger ist die neue Gesamtauffassung der Handlung und der Charaktere. Deianeira verstellt sich gegen Lichas, d. h. sie lügt, wenn sie V. 459 sagt:

„Hat nicht andere,
So viele Frau'n geliebt der eine Herakles?"

„Herakles' Liebe zu Jole ist sein erster und einziger Treubruch." Bisher ist er immer „der Treue und Reine" gewesen. Aber auch für die Liebe zu Jole ist er nicht verantwortlich, denn diese hat ihn durch einen Liebeszauber gefesselt. Darum will Deianeira diesen ihrerseits durch einen stärkeren unschädlich machen. Daß Jole die eigentliche Übeltäterin ist, soll hervorgehen aus V. 584 f., wo Deianeira einfach sagt, daß sie, die alternde Frau, „das Kind", d. h. das blühende junge Mädchen durch einen Liebeszauber übertreffen, d. h. bei Herakles ausstechen will, denn ein anderes Mittel hat sie ja nicht ihrem sinnlichen Mann gegenüber. Ihr Verdacht, daß Herakles von Jole „bezaubert" ist, soll bestätigt werden durch die entschuldigenden Worte des Lichas V. 488 f., daß Herakles, sonst siegreich, dieser Liebe unterlegen ist. „Der Dichter hat diesen

Punkt, ein Philtron der Jole, absichtlich im unklaren gelassen.“ Warum, wird wohlweislich nicht verraten. Jedenfalls: „nicht als das willenlose Opfer fremder Begier — als die schöne und arge Zauberin, die durch einen Liebestrank den treuesten und reinsten Helden sich selbst [soll doch wohl heißen: seinem Wesen] entfremdete — lebte in der Volkssage die blonde Jole fort.“ — Dieses gebrochene, tränenüberströmte, unglückliche Geschöpf eine arge Zauberin! Freilich wird hier „die Volkssage“ für Sophokles eingeschoben. Stimmte Sophokles hier mit der Volkssage überein oder nicht? Wir müssen es nach den Deduktionen des Verfassers annehmen.

Noch bedeutsamer ist der Aufschluß, den wir von Zielinski über Deianeira erhalten. Sie ist zwar die Tochter des Oineus, wird auch von Sophokles „Kind des Oineus“ genannt, hat aber mit ihm nichts zu tun. Oineus ist nämlich = Herr der Stadt Oiniadä an der Mündung des Acheloos. Das ist aber niemand anders als Acheloos selbst. Nun sollte man meinen, der Vater Deianeiras sei also Acheloos, und würde dann auf die weitere Entwicklung mit Recht begierig sein. Doch weit gefehlt! Deianeira ist ursprünglich die Tochter Zeus', eine Schlachtenjungfrau, d. h. niemand anders als Athene selber, — fügen wir im Sinne des Verfassers hinzu: die ja auch sonst in der Sage und auf Abbildungen als schützende und sorgende Begleiterin des Herakles erscheint. So gestaltet sich denn der Urmythos von Deianeira und Herakles folgendermaßen. „Auf einen hohen Felsen hat Zeus seine wehrhafte Tochter versetzt, dessen Fuß der Acheloos umspült; nur wer den Strom überwand, durfte die Braut heimführen. Das gelingt nur dem Herakles, von jetzt ab ist sein Geschick mit dem der schützenden Schlachtenjungfrau verbunden — bis zu seinem unseligen Treubruch.“ Darum stirbt Deianeira auch durch das Schwert, nicht durch den Strick, wie die andern Heroinen. (Störend ist dabei leider, daß auch Eurydike durch das Schwert umkommt,[1] und daß, um das Unglück voll zu machen, nach einem Bericht Deianeira wie Jokaste, Antigone, Althaia u. a. endet.) — Damit hat also Zielinski das Kunststück fertig gebracht, in der Deianeira-Heraklessage eine hellenische Form

[1] Ant. 1283 und 1315. Anders ist auch der verdorbene Vers 1301 nicht zu verstehen; ὀξύθηκτος als Seelenzustand ist unsinnig, es weist auf ein ausgefallenes ξίφος hin, wie Arndt gesehen hat.

des altnordiſchen Brunhild-Sigurdmythus zu entdecken, welche aber außerdem dadurch eine Steigerung erfährt, daß ſie durch Jole als „Yseult la blonda“ noch genial mit der keltiſch-bretoniſchen Triſtan-Iſoldeſage verknüpft wird! „Allerdings,“ fügt der Verfaſſer vorſichtig hinzu, „ſind wir von dieſer Konzeption ziemlich weit entfernt.“ Die urſprüngliche Einheit der Geſtalt Athene-Deianeira ſpaltete ſich nämlich, und Athene ward Göttin, Deianeira Weib.

Sigurd-Herakles aber, den Zielinski freilich ſo nicht bezeichnet, iſt „eine wahrhaft dämoniſche, geiſtig [!] noch viel mehr als phyſiſch unwiderſtehliche Natur“. — Er opfert ſie alle auf, die Gattin, den Sohn, den Freund [nämlich Lichas]. Wem? Sich ſelbſt. Doch er verfährt mit ſich ſelbſt nicht anders als mit ſeinen Lieben. Er opfert ſich der Sache auf, nämlich der Befreiung der Erde vom Übel. Ein ſolcher Mann konnte nur treu und gut ſein. Deianeira hat übel, ſchlecht an ihm gehandelt — das konnte ihm nicht zweifelhaft ſein —; alſo muß ſie ſterben. „Verſöhnen wir uns alſo damit, daß es des Sterbenden letzter Wunſch iſt, ſeinen Tod an der Schuldigen zu rächen. — Das iſt das Grundmotiv der ethiſchen Heraklestragödie.“ [!!]

Selten iſt wohl Sinn und Unſinn ſo innig gemiſcht worden. Und mit welcher geradezu diaboliſchen Schlauheit muß der Dichter verfahren ſein, daß er dieſen tiefen Sinn des Mythos dem Normalhörer ſo vollkommen zu verſchleiern verſtanden hat!

Wohl aber fehlen einer andern Hypotheſe Zielinskis über den Herakles der Trachinierinnen feſte Stützen nicht. Bei Sophokles läßt ſich der Held verbrennen, und wir müſſen, wie oben bereits ausgeführt wurde, annehmen, daß er wirklich geſtorben iſt. Damit ſtimmt trotz der Verſe Od. XI 602 f., welche den Widerſpruch der älteſten und der ſpäteren Sage nur ungeſchickt verdecken, daß er auch bei Homer, nach der Vorſtellung der aſiatiſchen Jonier, im Hades weilte.[1] Daß ein ſolcher Herakles, wie der in den Trachinierinnen (freilich beileibe nicht nach der Zielinskiſchen Auffaſſung) dargeſtellte, den Himmel wahrhaftig nicht verdient, was v. Wilamowitz mit Recht bemerkt, iſt klar, aber ebenſo klar, daß dies für den Dichter nicht das durchſchlagende Motiv geweſen ſein

[1] v. Wilamowitz erklärt freilich dieſe Partie für eine ſpätere Einlage: Hom. Unterſ. S. 140.

kann, ihn nicht zum Himmel auffahren zu laſſen. Solche Kritik entſpricht dem Euripides, aber nicht dem frommen Sophokles. Darum iſt die Annahme Zielinskis nicht unbegründet, daß hinter dem verklärten Herakles des Dodekathlos ein älterer ſtehe, der Herakles der Zeusreligion, der geſtorben und in den Hades gefahren iſt. Dieſer hatte nur zu leiden. Ihn habe Sophokles in den Trachinierinnen unbewußt archaiſierend dargeſtellt. — So würde Herakles' Tod auf dem Öta auch mit den übrigen Zeichen eines hohen Altertums zuſammenſtimmen, welche das Stück in dem Götterkultus aufweiſt: kein Tempel wird erwähnt, nur Höhendienſt, auf dem Öta, auf dem Kenaion; nicht Apollon gibt Orakel, ſondern die uralte Zeusſtätte von Dodona.

Dieſe materiellen Indizien könnten auch einen Anhalt für die Zeitbeſtimmung der Tragödie geben, worüber ſonſt gar nichts feſtſteht. Von formalen würden mit für eine frühere Zeit ſtimmen: das Vorwiegen epiſcher Partien, die ſeltene Zerreißung des Trimeters, der geringe Prozentſatz der Auflöſungen und ſtellvertretenden Anapäſte. Aber wenn nicht ein ausdrückliches Zeugnis vorliegt oder man einen Beweis findet wie Weil für die Elektra des Euripides, ſo iſt die Datierung eines Stückes höchſt unſicher.[1] So erklärt v. Wilamowitz die Trachinierinnen für ſpät und läßt ſie aus einer Anregung durch den Herakles des Euripides entſtanden ſein. In der Tat würden jenen Indizien gegenüber für ſpätere Entſtehung ſprechen der geringe Umfang der Chorpartien, die Nichtbeachtung des Chors durch Herakles, die Vermiſchung mannigfaltiger metriſcher Formen in den lyriſchen Partien (z. B. V. 879 ff.) und ihre Verteilung unter Schauſpieler und Chor, was nur der ſpäteren Tragödie eigentümlich iſt: bei Sophokles in der Elektra, im Philoktet und im Ödipus auf Kolonos, bei Euripides unter anderm in den Phoiniſſen, Bakchen, in der Iphigenie in Aulis und im Oreſt. Trotz des ſchwereren Gewichts dieſer Indizien gegen jene iſt ein exakter Beweis für die ſpätere Entſtehung ebenſowenig geliefert wie für die Datierung der Sophokleiſchen Elektra hinter die Euripideiſche.

Daß uns das Stück erhalten iſt, verdanken wir vielleicht der populären Geſtalt des Heros.

[1] Deshalb haben wir im allgemeinen auf Anſätze verzichtet.

III.

Charaktere.

Ödipus.

König Ödipus ist vielleicht die tragischste Gestalt, welche die dichtende Phantasie des Menschen geschaffen hat. Empfangen und geboren in den geheimnisvollen Tiefen der hellenischen Volksseele, gewann sie plastische Form, soweit wir sie kennen, durch die schöpferische Kraft unseres Dichters. Der Sophokleische Ödipus hat die Herzen der Hellenen erschüttert und gerührt; er wird rühren und erschüttern, solange Menschenherzen schlagen und solange sie fühlen wie unsere.

Ödipus ist in erster Linie ein geborener Herrscher. Zwar rollt auch königliches Blut in seinen Adern, doch zu dem gebietenden König, den wir beim Beginn des Stückes auftreten sehen, hat ihn nur die eigene Kraft gemacht. Kurz vor der Katastrophe nennt er sich, freilich in besonderem Sinne, einen Sohn der Tyche (V. 1080). Als solcher ist er, von Delphi aus in die Fremde wandernd, nach Theben gekommen. Hier hat ihm Mut und Scharfsinn den Thron gewonnen. Und auf seinen Scharfsinn ist er stolz. Zu Teiresias sagt er V. 391 ff.:

„Warum sprachst du nicht, als die Rätselsängerin
Hier hauste, zu den Bürgern ein erlösend Wort?
War jenes Rätsels Lösung doch die Sache nicht
Jedweden Mannes; hier vielmehr tat Mantik not.
Und nicht von Vögeln, auch von einem Gotte nicht
Tratst du hervor mit einer Kunde; nein, ich kam,
Der ahnungslose Ödipus, macht ihr ein End'
Kraft meines Geist's, nicht schöpfend aus der Vögel Flug."

Von diesem Scharfsinn als einem ausgeprägten Zuge seines Wesens läßt ihn der Dichter auch im Verlauf der Handlung Proben ablegen. Trotz einem geschulten Untersuchungsrichter forscht er V. 112 ff. den Spuren des Mörders nach, V. 1121 ff. fragt er

den alten Diener mit Überlegung und Schnelligkeit aus. Wie jener ſich auch windet, er muß bekennen, bis die grauſige Wahrheit an den Tag kommt.

Doch dieſer Scharfſinn iſt von bedenklicher Art; treffend bezeichnet ihn der Chor V. 617:

Wer ſchnell zum Urteil iſt, der urteilt falſch, o Herr.

Dem raſch kombinierenden Spiel ſeiner Gedanken, der überſtürzenden Haſt ſeines Forſchens fehlt die ruhige Beſonnenheit und kühle Überlegung. So kommt es, daß er das Nächſtliegende überſieht, falſche Vorausſetzungen macht und mit bemitleidenswerter Blindheit im Dunkeln tappt bis zum ſchrecklichen Ende. V. 118 erfährt er von Kreon, daß noch ein Zeuge des Mordes lebt. Was lag näher, als ihn vor ſich zu beſcheiden? Auch V. 292 bei den Worten des Chors:

Durch Wanderer, ſo hieß es, fand er ſeinen Tod

mußte er ſich an jenes Wort Kreons (V. 118) erinnern. Endlich in der Unterredung mit Jokaſte will er den Mann holen laſſen (V. 765), beſteht aber doch nicht darauf, daß er ſogleich komme, und erſt V. 834 f. bei dem tröſtenden Zuſpruch des Chors:

Bis du jedoch
Von jenem Manne Licht empfängſt, heg Zuverſicht

verliert er die Fährte nicht wieder aus den Augen und befiehlt V. 859 f., daß er geholt werde. Iſt es Abſicht des Dichters, den Überklugen auf das Selbſtverſtändliche nicht kommen zu laſſen, um ſo die Kurzſichtigkeit ſelbſt des klügſten Menſchen ſchlagend zu erweiſen, oder tat er es, durch die Ökonomie des Stückes gezwungen, da er ja den Hauptzeugen erſt gebrauchen konnte, wenn die Handlung zur Kataſtrophe reif war?

Auch ſonſt Irrtum über Irrtum: thebaniſches Gold hat die Mörder des Laios gedungen (V. 124 f.), Teireſias ſoll der intellektuelle Urheber des Mordes ſein (V. 347)! V. 377, als der Name Apollon fällt, ſchließt er auf ein Komplott zwiſchen Teireſias und Kreon, geſchmiedet zu dem Zwecke, ihn des Thrones zu berauben, und er hält hartnäckig trotz aller Vernunftgründe Kreons daran feſt. So iſt der unſelige Mann trotz ſeines Scharfſinnes ein Irrender und Blinder bis zur Kataſtrophe.

Die Trübung ſeiner Urteilskraft aber iſt weſentlich eine Folge desjenigen Charakterzuges, den der Dichter beſonders markiert,

ſeiner Leidenſchaftlichkeit. Im auflodernden Jähzorn hat er als Jüngling unbewußt ſeinen Vater und deſſen Begleiter erſchlagen, Leidenſchaftlichkeit, gepaart mit der wilden Energie grenzenloſer Verzweiflung, treibt ihn nach der Anagnoriſis; die Strafe der Blendung in grauſiger Form mit eigenen Händen an ſich ſelbſt zu vollziehen, die Leidenſchaft ſteigt während der Handlung überall auf, wo ſein Wille einen Widerſtand findet.

Teireſias, der blinde Seher, will nicht ſprechen:

Denn nicht enthüllen will dein Unheil ich (V. 329)

— es iſt das erſte dumpfe Grollen des Gewitters, welches gegen den unglücklichen König heraufzieht —, und als er ſich noch weiter weigert, da bricht er los: „Der Schlechten Schlechtſter!“ Freilich fühlt er ſofort, daß er zu weit gegangen iſt gegen den ehrwürdigſten Mann in Theben, und begründet einlenkend die Beſchimpfung:

„denn einen Felſen ſelbſt
Könnt'ſt du erboſen.“

Doch ſein Zorn ſteigert ſich noch V. 346:

„Wiſſe denn, daß mir es ſcheint,
Als haſt du mitgeſonnen, mitgehandelt an dem Werk,
Soweit's den Mord nicht galt mit Händen: ſäheſt du,
Dann würd' ich auch der Tat bezicht'gen dich allein.“

Unedel genug wirft er ihm ſeine Blindheit vor V. 370 f., die Verſe malen, für den Überſetzer unnachahmlich, die Erregung des Königs: ziſchend werden die Worte meiſt einſilbig und mit Häufung des T-Lauts hervorgeſprudelt. Schließlich (V. 429 f.) in der Form von vier ſich überſtürzenden Fragen der Befehl, der Seher ſoll ſich von hinnen heben. Ebenſo verfährt er Kreon gegenüber. Die vage Vermutung, der Schwager habe ſich mit Teireſias zu ſeinem Verderben verſchworen, hat ſich ihm ſofort zur Gewißheit verdichtet. So ſchnaubt er ihn (V. 530 f.), mit einem verächtlichen „Du da“ beginnend, an: „Haſt du ſolche Stirn
Der Frechheit, daß du wagſt, ſogar noch in mein Haus
Zu treten, Mörder dieſes Mannes offenbar,[1]
Und ſonnenklar der Räuber meines Herrſcherthrons?“

Er ſelbſt bleibt taub gegen alle Vernunftgründe des beſonnenen Mannes, ſterben ſoll er; es fällt das Wort, daß der Untertan ſich

[1] d. h. des Ödipus.

bedingungslos dem Willen und Spruch des Herrſchers, auch wenn dieſer von nichts weiß, zu unterwerfen hat (V. 628). Und zuletzt brauſt er gegen den greiſen Diener auf, der ſich ſcheut, das Entſetzliche zu enthüllen, und droht ihm mit der Folter. Freilich folgt er hier nur dem Drange ſeiner rückſichtsloſen Wahrheitsliebe: ein Sklave wagt es, dem Willen des Königs zu trotzen, welcher Licht haben will!

Doch wo gibt es eine Herrſchernatur, die ohne Leidenſchaft wäre? Leidenſchaftlichkeit iſt potenzierte, überſchäumende Willenskraft, welche wie ein Wildbach hervorbricht und die Schranken zerſtört, die ſich ihr entgegenſetzen. Solche Willenskraft aber iſt ein weſentlicher Zug des Herrſchers in Geſchichte und Dichtung. Um nur an Typen des Altertums zu erinnern: Alexander durchbohrt in blinder Wut ſeinen beſten Freund; ſelbſt Cäſar, der kühle Römer, war ein „leidenſchaftlicher Mann“ (Mommſen); ſo wüten bei Homer Agamemnon und Achilleus in wildem Zorn wider einander, bringen ſich ſelbſt in Not und Leid und ihre Völker an den Rand des Verderbens. Dabei entſtellt Ödipus nicht die hochmütige, brutale Art des Atriden, nicht die herzloſe Wildheit und Rachſucht des Peliden, nicht die niedrigen Ränke und Liſten des Odyſſeus der ſpäteren Dichtung. Wenn aber der Dichter die Leidenſchaftlichkeit des Helden ſo ſcharf betont, ſo tut er dies nicht, um ihm eine tragiſche Schuld aufzubürden, ſondern um uns ſein grauſiges Geſchick nicht ganz unerträglich zu machen, unſere Empörung über ein unverdientes Los, über das grauſame, fühlloſe Walten des Schickſals zu dämpfen.

Doch andere Charaktereigenſchaften zieren den König, durch die er unſere Herzen gewinnt. Er iſt ein Menſch voll echter, tiefer Herzensgüte, der alle ſeine Untertanen mit gleicher Liebe auf dem Herzen trägt, ein zärtlich liebender Gatte und Vater, ein frommer Mann.

Die Not der Thebaner quält ihn, denn ſie ſind ja auch ſeine Kinder (V. 1) wie die leiblichen. Und ach, er,

Den alle preiſen als den Herrſcher Ödipus (V. 8),

— mit ſchmerzlicher Bitterkeit geſprochen — er iſt machtlos gegen die Wut der Peſt. So gern möchte er allen helfen, denn

„Fühllos wär' ich ja,
Wenn ſolches Flehen mir das Herz nicht rührete“ (V. 13).

Er ſchämt ſich, ein antiker Menſch, des Bekenntniſſes nicht, daß er oft heiße Tränen geweint hat (V. 66), denn

Wohl weiß ich, daß ihr alle kranket, doch gleich mir —
Niemand von euch iſt, welcher gleichermaßen krank

(zugleich: welche erſchütternde tragiſche Ironie!); und er fährt fort:

„Denn euer Leiden zehret ja an einem nur,
An ihm allein und keinem ſonſt, jedoch mein Herz
Beklagt die Stadt und mich dazu und dich zugleich“ (V. 60 ff.).

Er weiß ſich eins mit ſeinem Volke. Als der vorſichtige Kreon andeutet, ob es nicht beſſer ſei, wenn er das Orakel ihm allein im Palaſt verkünde, antwortet er:

„Vor allen rede, denn um dieſe trag' ich Leid
Viel ſchwerer als um meine eigne Seele noch“ (V. 93 f.).

Liebe aber erzeugt Liebe: darum wendet ſich auch der Chor, der Vertreter des Volkes, nicht von dem Gottgeſchlagenen ab, ſondern gedenkt in Mitleid und Treue deſſen, was der Vater für ſein Volk getan (V. 1220 f.).

So iſt er auch der liebevollſte Sohn, Gatte und Vater. Wie ſich die Liebe zu ſeinen vermeintlichen Eltern V. 999 ausdrückt:

Es iſt ſo ſüß, das Auge ſeiner Eltern ſehn,

ſo iſt er ſeinem Weibe Jokaſte in inniger Neigung zugetan; er liebt und ehrt ſie als Gattin und Lebensgefährtin. Herzliche Liebe atmen die Worte der Anrede V. 950:

O Jokaſte, du mein heißgeliebtes Weib,

er läßt ſich von ihr beſänftigen in dem Streit mit Kreon, er ehrt ſie mehr als die Älteſten der Stadt (V. 700), ihr Wille iſt auch der ſeine (V. 580), er würde nichts tun, was ihr nicht lieb iſt (V. 863), er vertraut ihr das Geheimnis an, das ihn ſeit Jahren ängſtigt:

Könnt' ich's erzählen einem beſſern Freund
Als dir, da ich muß wandern ſolche Schickſalsbahn?
(V. 772 f.)

Und auch die rauhe Abſage (V. 1070) an die Angſterfüllte um ihres vermeintlichen Ahnenſtolzes willen erklärt ſich leicht aus der fieberhaften Spannung des Königs. Legt er doch ſpäter Kreon flehend ans Herz, die Tote würdig zu beſtatten.

Und da vollends, wo ſich Liebe am reinſten und ſchönſten offenbart, an den Kindern, da findet der Dichter für den Unglücklichen Töne tiefſter Zärtlichkeit und ergreifendſten Wehs. Zwar erwähnt er ſeiner Söhne nur kurz, denn die Hauptzüge des überlieferten und allen Hörern bekannten Mythos durfte Sophokles nicht ändern, und einer von dieſen war der ſpätere Fluch des Vaters über ſeine liebloſen und in tödlichen Haß verſtrickten Söhne. Doch was gibt es Rührenderes und Erſchütternderes als die nun folgende Szene (V. 1459 ff.)? Er fleht Kreon an:

„Meine armen Töchter, die unglücklichen,
Sie, denen meine Tafel immer reich gedeckt
Mit Trank und Speiſe ſtand, die jeden Biſſen, den
Mein Mund berührte, mit mir teilten Tag um Tag,
Um dieſe ſorg mir; und vergönne, mit der Hand
Sie zu berühren, auszuweinen meine Qual.“

Er bittet, er bettelt, als Kreon zu zögern ſcheint. Welch ſchmerzliche Freude dann, als Kreon ihm die ſchluchzenden Kinder zuführt, — ſie fühlen die Größe des Unglücks, wenn ſie es auch noch nicht zu verſtehen vermögen. Das Herz will dem hilfloſen Blinden brechen, wenn er an das Los denkt, das der verwaiſten Königskinder wartet. Die Mutter tot, der Vater ein elender Bettler, der ſich ahnungslos verflucht hat, ſie ſelbſt die Frucht eines grauſigen Bundes, ein Leben bitterer Qual und Schmach ſie erwartend. Er malt es, gleichſam in ſeinen Wunden wühlend, aus, ein Gegenbild zu der Schilderung, welche Elektra V. 982 ff. von dem herrlichen Loſe der Schweſtern entwirft, wenn ſie den ermordeten Vater rächen. Und er ſchließt mit der flehentlichen Bitte an Kreon, ſich der Kinder zu erbarmen, die er in zarter Jugend verlaſſen ſieht, und mit dem demütigen Wunſch, daß ſie ein beſſeres Schickſal finden mögen, als der Vater, der ſie erzeugt. Er will die Kinder immer noch nicht von der Hand laſſen, und erſt auf das ſanfte Drängen Kreons wankt er in den Palaſt zurück.

Daß einen ſolchen Mann lautere Frömmigkeit erfüllt und tiefer Glaube an das Walten der ewigen Götter, iſt nicht nur begreiflich, ſondern ſelbſt notwendig für die Geſchloſſenheit ſeines Charakters. Eine Erprobung iſt es freilich noch nicht, daß er ſich in der Teireſiasſzene nicht zu einer Blasphemie hinreißen läßt wie

ſein ſchwächliches Gegenbild Kreon in der Antigone (V. 1040 f.). Aber eine Probe ſeines gläubigen Sinnes legt er ſchon nach der ſcheinbaren Erfüllung des Gebetes Jokaſtens ab. Während Jokaſte leichtfertig über den Ausgang des Orakels triumphiert, wankt Ödipus' Glaube, wie es ſcheint, zwar auch einen Augenblick (V. 964), in Wahrheit aber bleibt er unerſchüttert. Denn ſofort legt er ſich Polybos' Tod ſo aus, als könne er aus Sehnſucht nach ſeinem Sohne erfolgt ſein, und dann hätte ja der Gott immer noch in gewiſſem Sinne recht behalten. Auch quält ihn der zweite Teil des Orakels weiter (V. 976, 984 f.). Im Feuer erprobt wird ſeine Frömmigkeit erſt, als die Orakel ſich wirklich in ihrem vollen Umfange erfüllt haben und der ſtolze König zum elendeſten und bemitleidenswerteſten der Menſchen geworden iſt. Ein Bild des Jammers wankt er aus dem Palaſt, der Bau ſeines Glücks liegt in Trümmern, ſein Weib ſeine Mutter, ſeine Kinder ſeine Brüder und Schweſtern, Blutſchande und Greuel wenn nicht vor ſeinen leiblichen, ſo doch vor ſeinen geiſtigen Augen, er von ſich ſelbſt verflucht und ein blinder Bettler dem Elend entgegen gehend. Und warum das alles? Er iſt ſich keiner Schuld bewußt. Daher der Verzweiflungsſchrei V. 1329: „Apollon war dies, Apollon, ihr Freund'." Apollon iſt es freilich nicht, der dieſen Jammer über ihn gebracht hat. Er hat nichts getan als Laios wie Ödipus einen Blick in die Zukunft eröffnet. Er iſt nicht der Lenker der menſchlichen Geſchicke, er lüftet nur, wenn es ihm oder Zeus gefällt, den Schleier, den die Vorſehung ſonſt gnädig über alles gebreitet hat, was dem Menſchen noch zu erleben beſtimmt iſt. Wäre es aber nicht zu begreifen, nicht zu verzeihen, wenn er die Vorſehung läſterte, die das Gräßlichſte über einen Unſchuldigen verhängt? Nichts von alledem. Wohl verwünſcht er den, der ſein Leben im Kithairon erhielt, wohl fragt er vorwurfsvoll den Kithairon, warum er ihn nicht getötet; doch vor dem unerforſchlichen Walten der Götter beugt er ſich in Demut, zum Thron des Zeus gellt kein Anklageſchrei, keine Verwünſchung. Nur ein Gefühl beherrſcht ihn: fort von hier, von der Stadt und ihren Bewohnern, die ſeine Anweſenheit befleckt und verpeſtet. Er weiß nun, daß er den Göttern der Verhaßteſte der Menſchen iſt; ergebungsvoll nimmt er es hin, reuevoll und demütig auch gegen Kreon, dem er in

ſeiner Leidenſchaft ſchweres Unrecht getan. Wahrlich, dies iſt Frömmigkeit, und in ihr wird er, ſo hoffen wir, ſeinen Frieden finden.

Wir haben vorausgegriffen, als wir Ödipus einen Unſchuldigen nannten. Laſtet nicht doch nach dem Willen des Dichters — und den Dichter gilt es ja zu verſtehen — eine Schuld auf Ödipus' Haupt? Drängt es uns nicht, danach zu ſuchen mit allem Bemühen? Denn iſt es möglich, daß die gerechte Gottheit einen guten, frommen Mann ſo grauſam, ſo ſchrecklich heimſuchen kann? Und eine Schuld des Helden meint man gefunden zu haben. Der Gott hat ihm in Delphi verkündet, er werde der Mörder ſeines Vaters, der Gemahl ſeiner Mutter werden. Hat er ſich da nicht vor jeder Gewalttat gegen einen Mann, der etwa ſein Vater, vor jeder Vermählung mit einem Weibe, das ſeine Mutter ſein könnte, auf das ängſtlichſte zu hüten? Und kaum iſt er, mit dieſem drohenden Schickſal belaſtet, wenige Stunden gewandert, ſo erſchlägt er einen Mann

Stattlich und auf ſein Haupthaar fiel des Alters Reif,
Nicht weit von deiner ſchied ſich ſeines Leibs Geſtalt
(ſo Jokaſte V. 742 f.).

Und nach Theben kommend verbindet er ſich mit einer Frau, die vor ſeiner Ankunft ſchon in langer Ehe gelebt hat. Liegt da nicht ſonnenklar eine Schuld, hat er ſein Schickſal nicht ſelbſt gewoben?

Solche Erwägungen verkennen völlig die Abſicht des Dichters und den Charakter der Zeit, in welcher die Handlung verläuft. Halten wir uns an den Bericht des Königs V. 774 ff. In der Trunkenheit wirft ein Zechgenoſſe dem Jüngling vor, er ſei ein untergeſchobenes Kind. Die Eltern beruhigen ihn. Obwohl der Vorfall des Ernſtes nicht wert iſt, mit dem er ihn aufnimmt (V. 777), geht er doch nach Delphi, um ſich bei dem Gott Aufklärung zu verſchaffen. Apollon antwortet ihm darauf nicht. Nun kann man allerdings die Frage aufwerfen: mußte ihn das nicht ſtutzig machen und wenigſtens den Stachel eines quälenden Zweifels in ſeine Bruſt ſenken? — Aber was wiegt denn das trunkene Wort eines Berauſchten? Die Eltern haben ihn beruhigt, der Gott ſchweigt darüber. Heißt das, er beſtätigt den Zweifel? Kann

das Schweigen nicht mit demſelben Recht ſo ausgelegt werden, daß der Gott über ſeine Abkunft von Polybos mit Stillſchweigen als über etwas Selbſtverſtändliches hinweggeht, weil er ihm Wichtigeres zu offenbaren hat? Jedenfalls faßt es Ödipus ſo auf, denn er flieht Korinth und wählt einen Weg, der ihn nie dahin zurückführen ſoll; die Überzeugung, daß er aus Polybos und Meropes Blut ſtammt, wurzelt in ſeinem Herzen, bis ihn der Korinthiſche Bote aufklärt. Und der Totſchlag? Sehen wir doch nur, wie Sophokles ihn darſtellt. Im Hohlweg begegnet er friedlich wandernd dem Wagen. „Mit Gewalt“ treiben ihn der Wagenlenker und der Alte aus dem Weg. Das Blut des Königsſohns wallt auf, er ſchlägt den Sklaven. Er will ruhig vorbeigehen, da „lauert ihm der Alte auf“ und trifft ſein Haupt tückiſch mit dem Stachelſtab. Bedenken wir die Zeit. Es iſt die Zeit der Heroen. Recht und Geſetz waltet nur innerhalb der durch Wall und Graben umfriedeten Stadt, draußen reicht die Sicherheit des Mannes ſo weit wie der Schlag ſeines Schwertes und der Wurf ſeines Speeres. Jeder iſt auf ſich und ſeine Kraft geſtellt, umdrängt von lauernden Gefahren. Was wiegt ein Menſchenleben oder mehrere? Und Ödipus iſt ein Herrenſohn. Der junge Held zieht in eine feindliche Welt hinaus, ſein Anrecht an dieſer Männererde zu erkämpfen und zu behaupten; er wäre ſich und anderen verächtlich, wenn er nicht Leib und Ehre gegen einen hinterliſtigen Streich verteidigte.[1] Das iſt der Rechtfertigung mehr als genug.

Aus derſelben Zeit heraus erklärt ſich ſeine Vermählung. Wie im Märchen erringt er einen Thron und ein Weib. „Dieſes Weib iſt aber ſchon zwanzig Jahre vermählt geweſen; welche Unnatur, wie bedenklich für den Helden!“ — Jokaſte iſt eine Heroine, und dieſe teilen mit den Göttern das köſtliche Gut wenn nicht ewiger, ſo doch dauernder Jugend und Schönheit. Helena iſt zwanzig Jahre nach ihrer Entführung durch Paris noch der Artemis vergleichbar (Od. IV 122). Die gleichfalls ſchon zwanzig

[1] Vgl. auch ſeine eigene Rechtfertigung Öd. Kol. V. 270 ff. und die alte Satzung des Rhadamanthys ὃς ἂν ἀμύνηται τὸν χερῶν ἀδίκων ἄρξαντα, ἀθῷον εἶναι, welche noch zu Solons Zeiten in Kraft war. Er war wirklich νόμῳ καθαρός, wie er von ſich ſagt V. 548, vgl. auch V. 991 ff.

Jahre vermählte Penelope entzündet in den Freiern immer wieder heißes Liebesverlangen (Od. I 366, XVIII 212). So haben wir uns auch Jokaste vorzustellen, und so ist Ödipus durch ihren Besitz beglückt.

Es ist nicht anders: die unbefangene Betrachtung kann nur zu dem Schluß kommen, daß der Dichter den Helden unschuldig leiden läßt. Er enthält sich sogar in wohlerwogener Absicht jeder Andeutung des in der Sage gegebenen und sonst von ihm verwerteten Geschlechtsfluches und der in den Kindern fortwirkenden Schuld des Laios, so daß Ödipus auch nicht einmal die Schuld seines Vaters büßt. Und eben dadurch, behaupten wir, daß einen völlig Schuldlosen ein so ungeheures Schicksal trifft, erzielt der Dichter die tragischste Wirkung. Den Einwurf, daß das Schicksal des Ödipus nur Abscheu und Empörung wecken würde, wäre es nicht durch eine Verschuldung des Helden herbeigeführt, mag wie viele andere der Art das Wort Lessings, welches auch mit Beziehung auf einen Charakter unseres Dichters gesprochen ist, entkräften: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen."

Ist im Bereiche der bürgerlichen Gesellschaft eine schwere Tat geschehen, welche den Bestand von Ordnung und Recht bedroht, so zieht der irdische Richter den Täter zur Verantwortung. Er wägt nach dem Maßstabe des geltenden Gesetzes die Schwere des Verbrechens und verhängt diejenige Strafe, welche der Tat entspricht. Dies ist die dürre Prosa des bürgerlichen Prozesses; sein Ausgang beruhigt Hörer und Leser bei gerechtem Spruche, d. h. wenn die Schalen von Schuld und Sühne im Gleichgewicht schweben. Kriminalsachen sind aber kein geeignetes Objekt poetischer Darstellung, wenn sie auch eine Afterliteratur erzeugt haben.

Auch der wahre Dichter schöpft seine Stoffe aus den Vorgängen des menschlichen Lebens im weitesten Sinne, und wie dieses sich in immer wechselnden Formen ewig neu gebiert, so quillt auch dem Menschen, dessen Gestaltungskraft nach Objekten seiner Darstellung sucht, aus diesem unerschöpflichen Borne in ewiger Jugend die Fülle der Gestalten, welche nur der formenden Künstlerhand bedürfen, um uns als lebensvolle poetische Gebilde zu entzücken.

Aber das Schickſal der wenigſten Menſchen eignet ſich als Gegenſtand dramatiſcher Behandlung. Tragiſcher Wirkung gar iſt auch von dieſen nur eine Ausleſe fähig. Tragik im höchſten Sinne entſteht da, wo ein Menſch mit großen, liebenswerten Eigenſchaften im Konflikt zwiſchen zwei widerſtreitenden Pflichten zerrieben wird (Rüdiger von Bechlarn) oder im Kampf für eine hohe Idee zugrunde geht (Marquis Poſa), wo das Schöne und Edle dieſer Erde (ſ. Thekla in Wall. Tod IV. Aufz. 12. Sz.) roher Gewalt oder finſterem Verhängnis erliegt oder nur im Tode triumphiert (Antigone, Romeo und Julie, Ferdinand und Luiſe), wo ſich Menſchenohnmacht und Menſchengröße in erſchütterndem Gegenſatz offenbaren (König Ödipus).

Verſtrickt ſich nun der Held in Schuld und iſt ſein Schickſal die Strafe und Sühne dieſer Schuld, ſo iſt die Wirkung zwar auch immer noch tragiſch, aber wir ſagen uns: hier waltet der Arm der ewigen Gerechtigkeit, und hat er den Helden auch zu ſchwer getroffen, ſteht die Strafe auch nicht im Verhältnis zur Schuld, ſo hat er ſich ſein Schickſal doch ſelbſt geſchaffen und ſein Leben ſelbſt verwirkt. Dies iſt etwa das Niveau der Normaltragödie. Hier rührt und erſchüttert Kampf und Untergang eines großen Menſchen, hier glättet aber auch die aufgewühlten Wogen unſerer Gefühle das Bewußtſein der Tatſache, daß Held oder Heldin nicht ſchuldlos erliegen. Ein ſolcher Dämpfer aber ſoll, wie man oft behaupten hört, nötig ſein, damit nicht Furcht und Mitleid der Hörer in Abſcheu und Empörung umſchlägt und die tragiſche Wirkung vernichtet.

Solche Erwägung könnte richtig erſcheinen, „wenn es eben dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerſpiel durch die Tat zu erweiſen“. Seiner unbegreiflichen Kunſt und Kraft gelingt eben das ſcheinbar Unmögliche. Shakeſpeare und Sophokles, dieſe Herzenskündiger, rühren und erſchüttern am tiefſten, wo ſie die Vernichtung des Reinen, Hohen, Unſchuldigen darſtellen. Was haben denn Romeo und Julie, Desdemona, Cordelia, was hat Antigone verbrochen, daß ſie ſterben müſſen? Warum iſt Luiſe Millerin das ergreifendſte Drama Schillers trotz ſeiner jugendlichen Mängel?

So gründet ſich auch die tieftragiſche Wirkung des König Ödipus auf die Schuldloſigkeit ſeines Helden. Und wenn wir erſchrocken fragen mögen: warum kommt all dies namenlos Entſetzliche

über einen Unſchuldigen? wie kann der Dichter Tauſende von Hörern mit ſolchen Vorſtellungen quälen? — ſo gibt uns das Leben die Antwort. Warum muß denn der Menſch, ſeit es Menſchen gibt, den brutalen Kampf des Übermächtigen mit dem Schwachen anſehen, warum dürfen tückiſche Raubtiere in Menſchengeſtalt gute und edle Menſchen quälen und martern, warum darf ein Tyrann Tauſende von Unſchuldigen ſtraflos zur Schlachtbank ſchleppen, warum verhallt der Todesſchrei der gemißhandelten Kreatur ungehört am ehernen Himmel? — Ja, wer hat je den Willen der unerforſchlichen Vorſehung zu begreifen vermocht? wer die Macht, die den Menſchen in den Staub tritt und die ihn erhöht, wir wiſſen nicht warum? Wer wird das Rätſel dieſes Daſeins löſen?

Aber wenn nun ein Dichter von Gottes Gnaden uns zeigt, wie ſelbſt die Großen der Erde, welche kein Arm eines irdiſchen Richters zu erreichen vermag, ein elendes Gemächte ſind vor der gewaltigen Hand der Gottheit, wie der Blitz aus des Äthers Höhen gerade das Höchſte zerſchmettert, wie ſelbſt der Gute, der Edle auf dem Königsthron vor dem grauſigſten Geſchick zittern muß — wenn dies ein Dichter, es mit dem holden Scheine ſeiner Kunſt verklärend, darſtellt, ſpendet er dann nicht reichen Troſt dem geringen Mann, den Bedrückten und Elenden dieſer Erde, uns allen armen Sterblichen? Und wenn wir ſehen, mit welcher Ergebung, mit welcher Größe Ödipus ſein jammervolles Schickſal trägt, werden auch wir nicht in Demut uns der Vorſehung beugen, bereit, uns in ihren unerforſchlichen Ratſchluß zu fügen? Wird uns ein ſolches Schauſpiel nicht bloß im tiefſten Innern erſchüttern, ſondern auch erheben, wird es unſere Seele nicht läutern von den Schlacken des Alltagslebens? Iſt hier nicht Religion? Menſchenohnmacht und Menſchengröße — des Zeuge iſt König Ödipus.

In Goethes Natürlicher Tochter (I. Aufz. 6. Sz.) will der Herzog den Ort, wo Eugenie nach ſchwerem Sturze wieder zum Leben erwacht iſt, zum ewigen Denkmal weihen, den wilden Wald in ein Paradies verwandeln, einen Tempel weihen, der Geneſung gewidmet. Dieſe Stätte ſoll ein Aſyl des Friedens werden, kein Vogel ſoll hier von ſeinem Zweig, kein Wild im Buſch geſchreckt, verwundet, hingeſchmettert werden.

Hier will ich her, wenn mir der Augen Licht,
Wenn mir der Füße Kraft zuletzt verſagt,
Auf dich gelehnt wallfahrten; immer ſoll
Des gleichen Danks Empfindung mich beleben.

Zweifellos hat dem Dichter bei der Konzeption dieſer Szene der Anfang des Ödipus auf Kolonos vorgeſchwebt. Der Held tritt auf, das Stück eröffnend wie im König Ödipus, und ſchon die gleiche Verszahl ſeiner erſten Worte beweiſt, daß Sophokles hier eine Parallele beabſichtigt hat. Welcher Kontraſt! Aus dem ſtolzen König, der dort in prangender männlicher Kraft vor uns trat, iſt ein greiſer, blinder Bettler geworden: „um das Haupt, das ſeiner Augen Licht verlor, flattert das ungepflegte Haar“ (V. 1260 f.), Schmutz bedeckt das verſchliſſene Gewand, Schmutz zehrt an ſeinem Leib (1257 f.), unbeſchuht wie die Tochter iſt er im wilden Wald umhergeirrt, vom Regen gepeitſcht, von Sonnenglut gemartert (348 f.), ein heimatloſer Verſtoßener.

„Wer wird den Bettler Ödipus am heut'gen Tag
Aufnehmen, ſpärlich zugemeſſ'ne Gabe ihm
Darreichend, der doch wenig heiſcht und wen'ger noch
Empfängt? Doch auch dies Wenige genügt mir ganz.“

ſo ſpricht er (V. 3—6), müde von langer Wanderung am Hain der Eumeniden angelangt, und ruht, ſorglich geleitet von ſeiner Führerin, die müden Glieder auf einem rauhen Stein aus (V. 19 f.).

Doch wenn die glänzende Erſcheinung des gebietenden Herrſchers in die mitleiderweckende Geſtalt eines Bettlers verwandelt iſt, ſo hat der Dichter die Grundlinien ſeines Charakters unverändert gelaſſen. Im Verlauf des Stückes enthüllt ſich dasſelbe Charakterbild, nur hat die Laſt eines ungeheuren Schickſals und die Erfahrung langer Jahre ſtill getragenen Elends einige Linien verwiſcht oder vertieft, leuchtende Farben gedämpft oder gelöſcht. Geknickt iſt der Stolz, gebrochen das Selbſtbewußtſein ſchon von dem Augenblick jener Enthüllung an; jetzt, wo er weiß, daß er am gottverheißenen Ziele ſeiner Pilgerſchaft angelangt iſt, erfüllt ihn nur die Sorge, der ängſtliche Chor möge ihn von der Stätte vertreiben, die des Ungeweihten Fuß nicht betreten darf, und demütige Dankbarkeit gegen Theſeus, der ihm ſeinen ſtarken Schutz leiht und die entriſſenen Töchter wieder zuführt. Und wie rührend

die Dankesworte des Blinden, wie zart, wenn er, der Befleckte, befürchtet, ſeine Berührung werde dem Unbefleckten ſchaden!

Ich habe, was ich hab', durch dich und niemand ſonſt.
So reich', o Herrſcher, deine Rechte mir, daß ich
Sie fühle und dein Haupt liebkoſe, wenn ich darf.
Allein was ſag' ich? Wie könnt' ich vermeſſen mich,
Den Reinen zu berühren, dich, dem Makel nicht
Anhaftet! Nein, ich würd' es ſelbſt zugeben nicht,
Wenn du es wollteſt; denn allein, wer Leid gewohnt,
Vermag das mitzufühlen, was mein Herz beſchwert.

Leidenſchaft und Zorn wirken Reue, das hat Ödipus ein langes Leben gelehrt. Und doch lodern ſie auch jetzt noch zweimal auf. Aber während uns ihre Ausbrüche im König Ödipus erſchrecken, erfüllen ſie uns hier, wenigſtens Kreon gegenüber, mit Befriedigung. Wenn dieſer, um ſeine ſchnöde Gewalttat vor Theſeus zu verteidigen, lügt und den Unglücklichen in ſolcher Lage und ſeine eigene Schweſter noch im Grabe beſchimpft, ſo iſt das „ſchamloſer Wicht" (V. 960) gerechtfertigt. Ebenſo der Fluch, den er gegen ihn ſchleudert (V. 864), denn auch vor Ödipus heuchelt und lügt Kreon, eröffnet ihm cyniſch, daß Ismene weggeſchleppt iſt, reißt Antigone von ſeiner Seite und legt ſchließlich Hand an ihn ſelbſt.

Bedenklicher iſt ſeine Härte gegen den flehenden Polyneikes und der Fluch über beide Söhne. Doch hier bindet wieder der Mythos dem Dichter die Hände, und die Handlungsweiſe der Söhne macht den Ausbruch des Vaters wohl verſtändlich. Sie haben ſich der Vertreibung des Greiſes aus Theben nicht widerſetzt, obwohl ſie es konnten (V. 442 f.), jetzt hat ihre Herrſchgier die kindliche Pietät wieder erſtickt und ſie in tödlichen Hader verſetzt, und nur um ſelbſtiſcher Zwecke willen geht Polyneikes den früher mißachteten Vater um ſeinen Beiſtand an.[1] Trotz alledem verletzt ſeine Erbarmungsloſigkeit unſer ſittliches Gefühl.

Dafür ſchlägt ſein Herz, das einen ſo unerſchöpflichen Schatz von Liebe und Zärtlichkeit birgt, um ſo wärmer für ſeine Töchter, den Troſt und Beiſtand ſeines Alters, und der Dichter kann ſich

[1] Deshalb können wir Rohdes Urteil über Ödipus (Pſyche S. 536) nicht beipflichten. Vgl. auch oben S. 125.

nicht genug tun, dies zum Ausdruck zu bringen. Ismenen überhäuft der Vater bei ihrer Ankunft mit einer Fülle zärtlicher Anreden (V. 327 ff.), voll Dankbarkeit schildert er die opfervolle Sorge der Schwestern um ihn, den Hilflosen (V. 344—55), und als Theseus ihm die Entrissenen wieder zuführt, da bricht die ganze Liebe des Armen, seine Sehnsucht und sein Verlangen in rührenden Tönen hervor (V. 1099—1114). Und so wird auch der Fühlloseste nicht unbewegt bleiben, wenn Ödipus, vor der Pforte stehend, aus der es keine Rückkehr gibt, die letzten Worte an seine Töchter richtet:

„Teure Kinder,
Nicht habt ihr euren Vater mehr an diesem Tag.
Was sterblich ist an mir, es schwindet hin, nicht mehr
Braucht mühsam ihr zu ringen um mein täglich Brot.
Hart war's, ich weiß es, Kinder, doch ein einzig Wort
Vergilt, was ihr gelitten habt um meinetwilln:
Geliebet hat nichts heißer euch auf dieser Welt
Als dieses Mannes Herz, und sein beraubt müßt ihr
Allein des Lebens Straße pilgern fürderhin."

Es ist selbstverständlich, daß den geprüften und geläuterten Greis dieselbe Frömmigkeit erfüllt wie den einstigen Herrscher. Den Beweis gibt das ganze Stück. Er weiß, daß er „heilig und fromm" (V. 287) dem Hain der Eumeniden naht, aber nicht allein, weil er Apollons Weisung folgt. Gottergeben hat er sein Schicksal die langen Jahre getragen, gottergeben naht er dem Ziele, dem wir alle zusteuern. „Glaubt", sagt er dem Chor,

„Die Götter schauen auf den frommen Sterblichen,
Sie schauen auf die Frevler, und noch nie geschah's,
Daß ihrem Arm entrann ein Mensch, der ruchlos war."
(V. 279 ff.)

Und er ist sich bewußt, daß er ein frommer Mensch ist. Immer und immer wieder beteuert er, daß er an seinen Taten und Schicksalen unschuldig ist (V. 239, 266, 521 f., 539, 547 f.); daher mag er denn in demütiger Inbrunst die Eumeniden,

Die süßen Töchter der uralten Finsternis (V. 116),

anflehen, sich seiner zu erbarmen und ihm die letzte Ruhe im

Dunkel ihres Hains zu ſchenken. Weiß er doch aus Göttermund, daß er, der einſt der Fluch ſeines Landes war, dem götterehrenden Athen zum Segen werden wird, und daß Ismene recht hat, wenn ſie V. 394 ſagt:

„Die Götter, die dich ſchlugen, ſie erhöhn dich jetzt.“

Kreon.

Kreon, Jokaſtes Bruder, Ödipus' Schwager, tritt in den drei Tragödien des Labdakidenhauſes auf: im König Ödipus, in der Antigone, im Ödipus auf Kolonos. Je nach dem Zweck und Bedürfnis des tragiſchen Vorwurfs hat Sophokles dieſen Charakter verſchieden geformt, und die unbefangene Betrachtung ergibt, daß Kreon nach der angeführten Folge der Dramen ſtufenweiſe ſinkt.

Der Kreon des König Ödipus iſt ein Durchſchnitts- und Ehrenmann: beſonnen und ruhig, bedächtig und nüchtern, korrekt in ſeinem Denken und Handeln. Säuberlich und fleckenlos trägt er das Gewand ſeiner bürgerlichen Ehre. Doch er iſt eine durchaus kalte Natur, ſogar mit einem Stich ins Selbſtgerechte; kein Hauch wohltuender Wärme geht von ihm aus, und darum erweckt er trotz aller Ehrbarkeit in der Bruſt des Hörers keine Sympathie. Der Dichter hat ihn in jedem Zuge ſeines Weſens als Kontraſtfigur zum Helden gezeichnet: dort eine große, leidenſchaftliche Herrſchernatur, die unſere Seele trotz aller Ausbrüche und Irrungen zu tiefſter Teilnahme ſtimmt, hier ein ehrbarer Philiſter, der zwar ſtets den Pfad der Tugend wandelt, uns aber bei aller ſeiner Korrektheit kalt läßt, ja zuletzt durch Herzloſigkeit abſtößt. v. Wilamowitz' blendendes Urteil über beide Männer: „der Phariſäer bildet einen ſchönen Kontraſt zu dem impulſiven, hochherzigen Sünder“, können wir nicht unterſchreiben. „Der Phariſäer“ dünkt uns übertrieben, und Ödipus, weil unſchuldig, kein Sünder im bibliſchen Sinne. Denn wer wird das Gebet des Zöllners: „Gott ſei mir Sünder gnädig“, welches jenem das laſtende Schuldbewußtſein erpreßt, auf den Unglücklichen anzuwenden den Mut haben?

Vor allem ſteht der ſtürmiſchen Leidenſchaft des Königs die Vorſicht und Beſonnenheit Kreons gegenüber. Er kehrt von Delphi mit der Botſchaft des Gottes zurück und ſieht den Zug der Bittflehenden vor dem König, ihn alſo im vollen Licht der Öffentlichkeit. Sofort gibt ihm ſeine Vorſicht auf die raſche Frage nach dem Inhalt der Botſchaft eine ausweichende Antwort ein (V. 87 f.), und dann deutet er dem Könige bei aller Bereitſchaft zum Antworten an, es ſei vielleicht beſſer, in den Palaſt zu gehen (V. 91 f.). Als dann der grundloſe Verdacht des Ödipus gegen ihn aufſteigt und ſich zu einer unerhörten Anklage verdichtet, tritt er mit der Ruhe des guten Gewiſſens vor den Zornigen. Iſt ihm doch an ſeiner Reputation bei den Mitbürgern alles gelegen (V. 521 ff.). Ödipus ſchnaubt ihn an und überhäuft ihn mit Vorwürfen und Anklagen. Trotzdem verliert er ſeine beſonnene Haltung nicht einen Augenblick. „Erſt höre, und wenn du dann weißt, ſo urteile," erwidert er V. 544. Und im Verlauf dieſer erregten Szene ſucht er mit den klarſten Gründen nüchtern urteilenden Verſtandes auf ihn einzuwirken (V. 577 ff.). „Ich bin dein Schwager, dir und Jokaſte gleichgeſtellt, ſtehe dem Throne nahe, habe Einfluß und genieße die ſüßen Früchte einer hohen Stellung ohne die Ängſte des Herrſchers;

Wie alſo möcht' ich wählen eines Throns Beſitz
Statt einer Herrſchaft, eines Zepters ohne Schmerz?
(V. 592 f.)

Und mit dem ruhigen Wort, vom König zwar verkannt, in den Augen der Bürger aber derſelbe zu ſein wie früher, tritt er ab.

Dieſelbe Grundſtimmung des Mannes offenbaren unter anderm die bezeichnenden Worte:

Ich lieb' zu ſchweigen bei dem, was ich nicht verſteh',
(V. 569) und

Was ich nicht denke, ſprech' ich nicht leichtherzig aus
(V. 1520).

Aus ihr heraus handelt er auch ſonſt, zeigt ſich aber dabei überängſtlich, wie alle Menſchen, denen ein entſchloſſener Wille fehlt. Der Gott, welcher doch den Mörder kannte, hatte unzweideutig erklärt, was mit ihm zu geſchehen habe. Trotzdem ſchickt er

als nunmehr verantwortlicher Herrſcher nach neuer Anweiſung (V. 1438 f.).

Er iſt nicht ſchlecht und vergilt nicht Böſes mit Böſem. Nach der Kataſtrophe auftretend ſpricht er zu dem Unglücklichen:

„Nicht dich zu höhnen bin ich kommen, Ödipus,
Noch dich zu kränken für das Leid, das du mir tatſt“
(V. 1422 f.),

und er führt ihm auf ſein Flehen die Kinder zu (V. 1476). Aber auf Ödipus' Bitte, ihn aus dem Lande zu ſtoßen, daß er einſam ſterbe, ertönt eine Antwort, aus der es uns wie ein eiſiger Hauch anweht: „Ich hätt's getan, das wiſſe wohl, wenn nicht“ uſw. (V. 1438). Die demütige Frage V. 1444:

„Rats willſt du holen über den Unſeligen?“

gibt dem Ödipus das Gefühl des Dankes ein für die vermeintliche Teilnahme, welche ſein Geſchick bei Kreon findet. Doch kalt weiſt es dieſer zurück und verſetzt ihm für ein früher in der Aufregung geſprochenes Wort (V. 378) den Stich:

„Und du auch, denk' ich, ſchenkſt dem Gotte Glauben jetzt.“

Und derſelbe Mann, der ihm für Augenblicke die Kinder zugeführt hat, trennt ihn, ungerührt durch ſein Flehen, wieder von ihnen mit der banalen Begründung:

„Alles kann dein Wille nicht,
Denn was du errungen hatteſt, folgte dir durchs Leben nicht.“
(V. 1523.)

In der Antigone iſt Kreon nach dem Wechſelmord der feindlichen Brüder über Nacht auf den Königſchild gehoben. — Ein ſchöner Spruch eines der ſieben Weiſen lautet: Herrſchaft zeigt den Mann, d. h. beweiſt, was er wert iſt. In ſeiner Königsrede ſagt Kreon, dieſen Gedanken ausführend:

„Unmöglich aber iſt es, eines Mannes Herz,
Denkweiſe und Geſinnung auszukennen, eh
In Ämtern und in Satzungen er ſich gezeigt“ (V. 175 ff.).

Nach dieſem ſeinem eigenen Satz wird er gewogen und zu leicht befunden. Der Dichter hat nach unſerer Meinung bei der Anlage dieſes Charakters das Bild des Ödipus vor Augen gehabt und

ein Seitenſtück zu ihm geſchaffen, das allerdings einer Karikatur recht ähnlich ſieht. Ödipus iſt ein zwar menſchlich irrender, aber in jedem Zuge großer, edler Mann und Herrſcher, der unſchuldig ein grauenhaftes Schickſal erleidet, aber in Größe und Ergebung auf ſich nimmt, Kreon eine bei urſprünglich guten Abſichten kleinliche Natur, ein mißtrauiſcher, eigenſinniger Despot, der einzig und allein durch eigene Schuld ſein Haus vernichtet und unter den Folgen ſeines Tuns jämmerlich und haltlos zuſammenbricht.

Hephaiſtos ſagt im Prometheus des Äſchylus V. 35 mit Beziehung auf Zeus:

„Rauh iſt noch jedes neuen Herrſchers Regiment."

Kreon beweiſt die Wahrheit dieſer Worte. In ſeinem Regierungsprogramm, das er in der Königsrede V. 162 ff. vor den zuſammenberufenen Vertretern der Stadt entwickelt, wird man allerdings den oberſten Grundſatz, der ſein Handeln beſtimmen ſoll, im Prinzip billigen:

Jedweder, der das Ruder eines Staates führt,
Zu dem ſich nicht entſchließet, was das Beſte iſt,
Vielmehr aus leid'ger Furcht die Zung' im Banne hält,
Der gilt mir jetzt und galt mir längſt als Böſewicht.
Und wer den Freund kann höher ſtellen als das Wohl
Des eignen Vaterlandes, der iſt mir ein Nichts.
(V. 178 ff.)

Dies iſt aber auch alles. Denn ſchon ſeine erſte Regierungshandlung, das Verbot, bei Strafe der Steinigung den gefallenen Landesfeind zu beſtatten, muß das ſittliche Gefühl des Hörers verletzen. Mochte die rohe Sitte älterer Zeiten den Leichnam des Feindes Vögeln und Hunden zum Fraße preisgeben, in dem Griechen des fünften Jahrhunderts iſt das Sittengeſetz lebendig, welches als heiligſte Pflicht von Verwandten, Freunden oder Kameraden (vgl. u. a. Xen. Anab. IV 1, 19) die Beſtattung der Toten heiſcht. Deshalb muß ſich das ſittliche Gefühl gegen das unmenſchliche Gebot Kreons empören.

In dem Verſuch, dies Gebot durchzuführen, in ſeinen Worten und in ſeinem Handeln offenbart ſich nun der kleinliche, niedrige Sinn dieſes Mannes, welcher zu ſeinem und anderer Verderben in

eine Stellung emporgehoben iſt, der weder ſein Charakter noch ſeine Kraft ſich gewachſen zeigt. Er fühlt es ſofort und wir mit ihm, daß ſeine Perſönlichkeit nicht ausreicht, den Untertanen zu imponieren. Was ihm daher an Größe des Charakters, an Wucht gebietender Erſcheinung abgeht, ſucht er zunächſt in ſeinen Reden durch Superlative, durch maßloſe Steigerung, durch ſchroffe Antitheſen zu erſetzen. So ſchon oben: die beſten Entſchlüſſe — ein Böſewicht (V. 178, 181); geduldig ſollen die Thebaner ihren Nacken unters Joch beugen (V. 291), und ſie ſind doch freie Bürger, er ſelbſt König, nicht Tyrann; „ich haſſe — ich liebe“; „und ſei der Schweſter Kind ſie, mag ſie näher noch als mit des Bluts Gemeinſchaft mir verbunden ſein“ (V. 485 f.) — er meint eine undenkbare, unmögliche Steigerung; „kein größres Übel als den Ungehorſam gibt's“ (V. 671). In der Königsrede erklärt er V. 191 pomphaft:

„Kraft ſolcher Grundgeſetze mehr' ich dieſe Stadt.“

Dieſes Präſens iſt eine Vermeſſenheit!

Vom Chor verlangt er, daß er ihn bei der Durchführung ſeines grauſamen Gebotes unterſtütze. Aus der vorſichtigen Ablehnung des Chorführers ſchließt er nicht mit Unrecht, daß die Greiſe ſeinem erſten Herrſcherakte mißbilligend gegenüberſtehen. Das reizt ihn ſchon zum Unwillen. Und von dieſem Punkte an weiß der Dichter mit unübertrefflicher Kunſt und pſychologiſcher Wahrheit folgerichtig und in wundervoller Steigerung zu entwickeln, wie dieſer Charakter ſeinem Verderben entgegentreibt. Eine große oder auch nur billig denkende Natur würde einlenken, wenn ſie erkennt, daß ſie zu weit gegangen iſt und geirrt hat; ein kleiner Geiſt wie Kreon iſt deſſen nicht fähig. Er will beweiſen, daß er der Herr iſt. Er will nicht einſehen, daß er im Unrecht iſt; jeder Widerſtand, welcher ihm begegnet — und nicht einer iſt es, der ihm beiſtimmt —, macht ihn eigenſinniger, verbiſſener, ſtörriſcher und treibt ſeine Leidenſchaft in vierfacher Steigerung über die Grenzen des Erträglichen hinaus. Das ſchöne Maß, ein Grundzug helleniſchen Weſens, hier findet es ſein häßliches Gegenbild. In ſeinen Eigenwillen und Trotz verrannt durchläuft er alle Stufen menſchlicher Leidenſchaft bis zur ſinnloſen Raſerei, und ſeine Hybris erreicht den Gipfel mit dem Augenblick, wo er — allerdings zu

seinem Schrecken — eine Lästerung gegen den Thron des höchsten Zeus ausstößt.

Wir gehen dieser Entwicklung des Charakters nach, indem wir den Wegen des Dichters folgen.

Das Gefühl seiner innern Schwäche gebiert, kaum daß das Gebot ergangen ist, Mißtrauen. Er befürchtet Ungehorsam (V. 219) und weiß auch sogleich einen Grund der Auflehnung wider ihn: Gewinnsucht (V. 222). Wer hört hier nicht Ödipus sprechen? Und als nun der Wächter wirklich meldet, das Gebot sei von einem unbekannten Täter übertreten, und der Chor beschwichtigend meint, es sei vielleicht ein Gott im Spiel, da bricht der erste Sturm los und entlädt sich in verletzenden Ausdrücken über den Häuptern der Greise. Es ist ihm längst kein Geheimnis, daß er politische Widersacher in der Bürgerschaft hat (V. 289 f.), ja „er weiß ganz genau" (V. 293), daß diese die Wächter der Leiche bestochen haben. Er kennt die berückende, verwüstende Kraft des gleißenden Goldes! Doch bei seinem Eid! die Wächter sollen nicht sterben, nein, erst gefoltert werden, wenn sie den Täter nicht bekennen! Und als nun zu seinem maßlosen Erstaunen Antigone ihm vorgeführt wird und sich in ruhiger Hoheit zu der Tat bekennt, fragt er, wie Ödipus ihm gegenüber ihren Namen vermeidend: „Du da, du, die das Haupt zur Erde neigt" (V. 441) usw. Als er sieht, daß ein schwaches Weib ihm zu trotzen wagt, da braust er von neuem auf. Er wird diesen Trotz zu brechen wissen, nun um so mehr, da die Flamme der Empörung an einer Stelle aufschlägt, wo er es am wenigsten erwartet hat. Eine Sklavin will rebellieren? Mit diesem Wort beschimpft er die Fürstentochter, ihm doppelt verwandt als sein Schwesterkind und als Verlobte seines Sohnes, voraussichtlich eine künftige Königin. Aber Er wird zeigen, daß er ein Mann von Grundsätzen ist: sterben soll sie trotz alledem. — Nur sie? Nein, die Schwester mit ihr. Er hat wohl gesehen, daß sie mitschuldig ist; die Angst des bösen Gewissens scheucht sie im Palast umher (V. 491 ff.). Für das herrliche Wort Antigones:

„Nicht mitzuhassen, mitzulieben schlägt mein Herz"
(V. 523)

hat er nur Hohn, den edlen Eifer der im Angesicht des Todes mutigen Ismene zu begreifen ist er unfähig (V. 561), auf ihre

Frage, ob er die Braut seines Sohnes töten wolle, antwortet er mit der Roheit:

„Es gibt noch andres Land, das sich besäen läßt“ (V. 569)

und beschimpft damit überdies seinen Sohn. Denn kein edler Mensch wird sich über den Verlust eines teuren Wesens mit dem Gedanken trösten, daß ihm vielleicht noch andere Blumen blühen.

Aber noch hat der neue Herr die volle Maßlosigkeit seiner Leidenschaften nicht gezeigt: in zwei weiteren Stufen, der Haimon- und Teiresiasszene, erreicht sie ihren Gipfel. Ein Jüngling und ein Greis treten mahnend und warnend vor ihn, der eine sein Sohn, dem er das Glück seines Lebens rauben will, der andere sein greiser Freund und Berater, dessen Sehermund ihm noch nie gelogen. In der Haimonszene namentlich entwickelt der Meister des dramatischen Dialogs mit feinster Kunst, wie die Ruhe und Besonnenheit des Sohnes den Vater zu immer wilderem Zorn reizt. Zunächst befriedigt ihn höchlichst die scheinbare Unterwürfigkeit Haimons; er ergeht sich in langen Tiraden über die Früchte des Gehorsams und Ungehorsams im Hause. Und

Wen eine Stadt erhebt, dem muß gehorchen man
Im Kleinen, im Gerechten und im Gegenteil (V. 670 f.).

Doch jetzt hört er, daß die Bürger das drohende Schicksal Antigones beklagen und ihre Tat preisen; er traut seinen Ohren kaum, als der Sohn so bescheiden wie deutlich ihn bittet umzukehren und im Fortgang des Dialogs um keines Haares Breite sich von dem abbringen läßt, was er vor allem auch für das Wohl des Vaters als das Richtige erkennt. Da bricht mit jeder Erwiderung des Sohnes der Strom häßlicher Leidenschaft wilder aus seiner Brust. Wie? Das Ei will klüger sein als die Henne? (V. 725 f.)

Die Stadt will mir vorschreiben, was ich befehlen soll?
(V. 734.)

Noch weiter pocht er auf seine Macht; doch ihm gehen die Gründe aus, und jetzt beginnt er den Sohn zu beschimpfen:

„Erzböseswicht, mit deinem Vater rechtest du?“ (V. 742.)
„Verruchte Seele du und eines Weibes Knecht!“
(V. 746, ebenso 750.)

Daß Antigone ihm zu trotzen gewagt hat, bewirkt hier und sonst

(V. 525, 678 ff.) völlig grundloſe Ausbrüche gegen Weiberherrſchaft. Schließlich ſchreit er in ſinnloſer Wut (V. 760 f.):

„Her die Verworfne, daß des Todes ſterbe ſie
Vor des Verlobten Augen, nahe ihm, ſofort!“

So raſt er (V. 765), bis Haimon fortſtürzt.

Der letzte Warner naht: Teireſias. Wenn Haimon zu ſeinem Vater V. 690 ſagte:

„Schrecklich iſt dein Auge dem gemeinen Mann“,

ſo gilt das nicht für den Seher. Ihn treibt ſeine Prieſterpflicht vor den König, und furchtlos tritt er ihm gegenüber. Denn die heiligen Stätten werden befleckt und beſudelt durch den Unflat, den Geier und Hunde von dem unbeſtattet verweſenden Leib des Polyneikes zerren. Milde wie ein Vater, ein rechter, mahnt er zur Umkehr. Jetzt erhebt ſich die blinde Wut Kreons bis zur Läſterung des höchſten Gottes. Man wird den Leichnam nicht begraben,

Selbſt wenn die Adler des Kroniden auch den Fraß
In ihren Fängen tragen woll'n zu Jovis Thron;
Auch ſolcher Greuel würde mich erſchrecken nicht.
(V. 1040 ff.)

Freilich erſchrickt er in demſelben Augenblick ſelbſt über ſein frevles Wort. Doch als er weiter ſich nicht entblödet, wie Ödipus es in beſinnungsloſer Leidenſchaft getan, ihm Gewinnſucht vorzuwerfen, das wohlmeinende Schlußwort des Sehers (V. 1032) mit ſchnödem Wortſpiel ihm höhniſch zurückgebend, als er V. 1055 es wiederholt:

„Die Gier nach Gold beherrſcht das ganze Sehervolk“,

als er ihm vorwirft, daß er das Unrecht liebe, da iſt ſein Maß voll.

Ein Schauer durchrieſelt ihn bei der furchtbaren Enthüllung des Greiſes (V. 1066 ff.), der noch nie eine Unwahrheit geſprochen, ſolange der Chor denken kann (V. 1092 ff.). Schon lange vorher iſt es Kreon bei aller ſcheinbaren Sicherheit gar nicht wohl ums Herz geweſen. Durch die Worte V. 655 ff.:

„Denn da ich ſie ergriffen offenkundig, daß
Allein ſie ungehorſam von der ganzen Stadt,
So will ich nicht zum Lügner werden vor dem Volk“

klingt vernehmlich das Geſtändnis, daß ihm um die Berechtigung zu ſeinem Gebot bange wird. Und Pilatus kann mit größerem Rechte ſagen: ich bin unſchuldig an dem Blute dieſes Gerechten,

als er V. 889 angesichts der ergreifenden Todesklage Antigones:

„Was dieses Mädchens Schicksal angeht — rein bin ich."

Pharisäisch wäscht er seine Hände in Unschuld; aber darin offenbart sich nur die heimliche Reue über das Unheil, das im Zuge ist und das wiedergutzumachen ihm sein Eigensinn verbietet. Und als er nach Haimons Abgang von neuem bestimmt, daß beide Schwestern sterben sollen, und der Chor angstvoll die Frage wagt (V. 770):

„Gedenkst du also beide denn zu töten gar?"

da lenkt er zum erstenmal ein mit den Worten:

„Nicht die daran kein Teil hat, darin hast du recht."

Seine Umkehr aber bewirkt erst — freilich ist es jetzt zu spät — das letzte Wort des Sehers. Jetzt schlägt der frevelhafte Trotz, emporgetrieben bis zur Lästerung des Heiligen, plötzlich um in klägliche Unsicherheit, und in jähem Absturz erfolgt von der Höhe unaufhaltsam der tiefe, zerschmetternde Fall.

Ich selbst erkenn' es, bange Furcht bewegt mein Herz.
(V. 1095.)

„Was soll ich tun denn? Rate, folgen will ich dir"

gelobt er dem Chor V. 1099.

Wir erkennen den Mann nicht wieder; die Angst packt ihn, in aufgeregten Rhythmen treibt er die Diener, „die da sind und die nicht da sind", mit Äxten in den Händen zum Felsengrab zu eilen; er selbst stürmt mit ihnen hinaus. Jetzt erkennt er die Wahrheit der „ungeschriebenen Gesetze", die er früher V. 282 ff. verworfen hat, selbst an (V. 1113), nun, da es zu spät ist. Leichen auf Leichen hat er gehäuft, sein eigenes Haus verödet. Es ist grausig und erschütternd zugleich, wie der Unselige an der Bahre seines letzten Sohnes — der andere ist ja geopfert — jammert:

„Fluch meinem unheilvollen Willen!
Wehe, jung in frühem Tod, mein Sohn,
Bist du gestorben, bist du geschieden,
Durch meinen, nicht durch deinen tör'gen Sinn."
(V. 1266 ff.)

Doch es ist nicht genug damit: auch den Leichnam seines Weibes trägt man ihm zu. Er hat den Hades herausgefordert, jetzt ereilen ihn seine Erinyen.

Wehe, wehe! Schlund des Hades, unersättlich,
Warum, warum verschlingst du mich? —
Mein Weib hat sich entleibt, Verderben umwölkt mich!
(V. 1284 ff.)

Und nichts bleibt ihm erspart. Der Exangelos berichtet ihm:

„Vom scharfgeschliffnen Schwert durchbohrt[1] schloß am Altar
Die Lider sie, die todumschatteten, zuvor
Bejammernd ihren vorverstorb'nen Megareus,
Dann Haimons Los, und ruft zuletzt auf dich herab,
Auf dich, den Kindesmörder, fürchterlichen Fluch." (V. 1301 ff.)

Also verwaist und verflucht! Wie Ödipus fleht er, ihn fortzuführen, nur fort, „der wen'ger als ein Nichts nun ist" (V. 1325). Er wünscht sich den Tod (V. 1330 ff.), und wer nicht an seiner Stelle? Aber seinen Frevel zu sühnen, diesem schuldüberhäuften, fluchbeladenen Dasein ein Ende zu machen, fehlt ihm — und das bezeichnet wieder diesen schwächlichen Charakter — der Mut und die Kraft.

Der Plan des Ödipus auf Kolonos, wie ihn der Dichter entwarf, setzt einen Kriegszustand oder doch bevorstehende Feindseligkeiten zwischen Athen und Theben voraus. Kreon vertritt Theben, welches ins Unrecht zu setzen ist, und dem entspricht die Anlage seines Charakters. Zwei Merkmale bestimmen ihn, Unlauterkeit und Gewalttätigkeit. Damit ist er zugleich im Gegensatz zu dem frommen, gerechten Theseus, dem Haupte Athens, gedacht. Das Staatsinteresse Thebens erheischt die Zurückführung des vertriebenen Ödipus zu dem Zwecke, seine Gebeine nach dem Tode nahe der Landesgrenze zu bestatten (V. 399 f.), nicht aber etwa, das ihm angetane Unrecht wiedergutzumachen. Dies Ziel zu erreichen, arbeitet er mit allen Mitteln. Er gehört zu der Sorte unheimlicher Menschen, welche, wenn es für ihre Zwecke paßt, ihren Nächsten mit Sammetpfoten streicheln, um dann im rechten Augenblick die Raubtierkrallen einzuschlagen.

Schon hat er, noch ehe er auftritt, Ismene geraubt, welche für den Vater ein Opfer im Hain der Eumeniden darbringen

---

[1] So nach Arndts Konjektur ὀξυθήκτῳ — περὶ ξίφει. Vgl. auch S. 245 Anm.

ſollte. Das iſt ein Frevel gegen diejenigen Göttinnen, denen der Grieche nur mit beſonderer Scheu und Ehrfurcht naht. Aber was ficht dies einen Kreon an! Vor den Greis und den Chor tretend ſucht er ſeinen Zweck zunächſt durch gleisneriſche Worte zu erreichen. Er betont ſein Alter (V. 732 f.), — und dieſes ſoll doch Erfahrung und Beſonnenheit bringen. „Unglücklicher Ödipus," ſpricht er zu dieſem, „entſchließe dich, in deine Heimat, in dein Vaterhaus zurückzukehren" (V. 741 f. 757 ff.). „Niemand trägt mehr Leid um dein und deiner Tochter Elend als ich" (V. 744). Heuchleriſch malt er es aus (V. 746 ff.). So ſpricht der Mann, der den Unglücklichen vertrieben hat (V. 770 f.). Und als ihm Ödipus die Maske der Lüge und Verſtellung vom Geſicht zieht, greift er zu brutaler Gewalt. Bewaffnet iſt er mit wehrhaftem Gefolge gekommen, ſchon hat er den Land- und Gottesfrieden gebrochen. Jetzt vergreift er ſich an Antigone und läßt ſie durch ſeine Begleiter wegſchleppen, dann legt er ruchlos ſelbſt Hand an den hilfloſen Greis. Die Worte, welche dieſe Gewalttaten begleiten, beleuchten den tiefſten Grund ſeiner rohen Seele. Er will Ödipus wehe tun (V. 816). Dem Jammer des Greiſes, der ſeine Hände nach der weggeſchleppten Antigone ausſtreckt, begegnet er mit dem gefühlloſen Hohn:

„Jetzt dürfteſt du mit dieſen Stützen ſchwerlich mehr
Des Weges ziehn" (V. 848 f.).

Er wagt es, ſich bei ſolchem Tun auf Zeus zu berufen und die Frage des Chors: „Iſt dies nicht Frevel?" mit eiſerner Stirn zu bejahen: „Ein Frevel? ja, doch dulden muß er ihn" (V. 883); womit er eine Antwort des ehemaligen Königs Ödipus übertrumpft, die ihm dieſer einſt gegeben (K. Öd. 628).

Und wieder nimmt er zur Lüge und Heuchelei ſeine Zuflucht, da ihn die ſtarke Hand des atheniſchen Königs zwingt, ſeinen Raub herauszugeben:

„Nicht hätt' ich des mich unterfangen, wenn er nicht
Geſchleudert wilden Fluch auf mich und mein Geſchlecht,"

ſo lügt er ſchamlos V. 951 f., denn umgekehrt war der Fluch erſt die Folge ſeiner Gewalttaten geweſen (V. 865 ff.). Und während er bei ſeinen erſten Lockungen das Verlangen Thebens nach Ödipus' Rückkehr mit dem zarten Wunſch motiviert hatte, Ödipus möge

doch ſeine Schmach, die das Schickſal ja leider über ihn verhängt habe, im Hauſe bergen, entblödet er ſich vor Theſeus nicht, die Greuel des Labdakidenhauſes wieder zu enthüllen und ſeine eigne Schweſter noch im Grabe zu beſchimpfen (V. 944 ff.). Mit Drohungen dann ſchließt er ſeine Rede (V. 958 f.) und mit einer Drohung tritt er ab (V. 1037), als er ſieht, daß die Lüge nicht verfängt und Theſeus nicht gewillt iſt, ſeinen ſchützenden Arm von den Unglücklichen wegzuziehen.

Vielleicht hat Sophokles durch Ödipus den Fluch über Kreon und ſein Haus retroſpektiv auf das Geſchick des Königs in der Antigone ausſprechen laſſen; jedenfalls trägt ihn ein Charakter von ſolcher Schlechtigkeit nicht unverdient davon.

Polyneikes.

Die beiden Söhne des Ödipus hat der Fluch gezeichnet, welcher auf ihrem Geſchlechte ruht. Aber was uns als Menſchen, denen die Loſe fallen können wie jedem Unglücklichen, bei Ödipus' Schickſal mit unſagbarem Grauen faßt, was uns bei Antigones Ausgang tief erſchüttert, — ſolches Leiden trotz völliger Schuldloſigkeit, das hebt bei dem Bruderpaar Eteokles-Polyneikes die Wirkung des Fluchs auf, der den Menſchen ſchuldig werden läßt. Dieſer Fluch hat den Keim des Bruderhaſſes in ihre Seelen gepflanzt, er geht auf und trägt üppige, giftige Frucht. Die Brüder zerfleiſchen ſich in wildem Haſſe. So ſingt der Chor in der Parodos der Antigone von dem unſeligen Paar, das gegeneinander die Lanzen richtend im Doppelſieg des grauſamen Todes Verhängnis heraufführte.

Nach dem Epos, dem ſich Äſchylus anſchließt, iſt ja Polyneikes der jüngere und nach der Etymologie beider Namen der Urheber des Streits. Sophokles kehrt das Verhältnis um. Bei ihm iſt Eteokles nicht bloß der jüngere, ſondern auch ein Intrigant, der Polyneikes hinterliſtig durch Volksbeſchluß aus dem Lande treibt (Öd. Kol. 1295 ff.). Euripides wieder folgt in ſeinen Phoiniſſen zwar im Altersverhältnis der Sage, läßt aber in einer dramatiſch

großartigen Szene die ganze Wucht der sittlichen Schuld auf Eteokles fallen (Phoin. 446 ff.).

Eteokles ist der einzige von Ödipus' Stamm, den Sophokles — anders als Äschylus und Euripides — nicht in Person auf die Bühne bringt. Seine Gestalt gleitet nur wie ein stygischer Schatten in dunkle Nacht getaucht an uns vorüber, nicht greifbar für lebensvolle Darstellung. Auch Polyneikes tritt nur einmal auf, im Ödipus auf Kolonos, freilich in dem schicksalvollen Augenblick, wo er unter düsteren Vorzeichen fremde Scharen gegen seine Vaterstadt führt — ein Vorläufer Koriolans.

Doch hier erscheint kein waffenklirrender Heeresfürst, der er doch ist als Führer des stolzen Argeierheeres, kein Königssohn, getragen vom Hochgefühl des Herrscherrechts, — ach nein, er ist nichts als ein in aufrichtiger Reue zerknirschter Sünder. Das hat seinen guten Grund, denn ihn lähmt das Bewußtsein sittlicher Schuld seinem unglücklichen Vater gegenüber. So hat er sich denn, ein Bittflehender, am Altar Poseidons niedergelassen und um die Fürsprache des gütigen Theseus geworben. Der hat zwar ein gutes Wort für ihn eingelegt, aber schließlich verdankt er nur den weichen Lauten Antigones, daß ihn der Vater vor sich läßt. Er tritt auf, zitternd, zagend, mit Tränen im Auge. Doch das Antlitz der Meduse starrt ihn an. Er findet keine Verzeihung, kein Erbarmen, keinen Beistand. Wir kennen jenen Ödipus nicht wieder, dessen Herz nach der Katastrophe im König Ödipus wie im Ödipus auf Kolonos von innigster Liebe zu seinen Töchtern überquillt. Wir stehen hier vor einem Rätsel. Die steinerne, unerbittliche Härte des sonst so liebevollen Vaters läßt sich in diesem Falle nicht psychologisch, sondern, wie früher bereits bei der Charakteristik des Ödipus erwähnt wurde, nur aus dem Mythos erklären. Danach müssen beide Brüder dem Fluch des Vaters erliegen und im Wechselmord fallen. Der Vater ist seiner Pflicht gegen pietätlose Söhne quitt; mögen sie büßen, was ihre Selbstsucht verschuldet hat; er wendet sich ab.

Kreon und Polyneikes verfolgen das gleiche Ziel, doch mit dem Unterschiede, daß jener nur des Toten sicher sein will, um ihn an den Grenzen seines Landes zu begraben, dieser ihm ein Asyl des Friedens in Theben zu bereiten verspricht. Kreon verfährt

mit roher Gewalt und heimtückiſcher Bosheit, Polyneikes kommt mit bitteren Reuezähren und flehentlichen Bitten; jenen trifft der ſchwere Fluch des Ödipus mit Recht, die ſchreckliche Verwünſchung des Polyneikes dagegen läßt ſich rechtlich zwar begründen, iſt aber vom ſittlichen Standpunkt aus zu verurteilen.

Gewiß, Polyneikes hat gegen den unglücklichen Vater arg gefrevelt. Er hat keinen Finger gerührt, um Ödipus' Vertreibung zu verhindern; und den Vater gegen die gefühlloſen Forderungen der ſtaatlichen Gewalt zu ſchützen war doppelt ſeine Pflicht, da er der älteſte iſt. Aber der Alaſtor der Labdakiden hat auch ihn ſchwer getroffen. Er iſt ſeines Herrſcherrechts beraubt, und landflüchtig hat er ins Elend ziehen müſſen. Und er hat ein glänzendes Zeugnis ſeiner Kraft dadurch abgelegt, daß er in der Fremde eine fürſtliche Stellung errungen und daß die Blüte des Peloponneſos ſich unter ſeine Führung geſtellt hat. Mit ſichtlichem Stolze zählt er auch die Reihe glänzender Namen auf (V. 1313 ff.). Er bedarf des Vaters, darum kommt er. Ihn treibt alſo die Selbſtſucht, denn wir müſſen uns billig fragen, ob er ſich ſonſt wohl um ihn gekümmert hätte, und es iſt ſchwer, ja unmöglich, darauf eine Antwort zu geben.

Trotzdem iſt Polyneikes nach der Darſtellung des Dichters unſerer aufrichtigen Teilnahme gewiß. Denn hier iſt er durchaus das Gegenbild ſeines Namens, wenn auch der Haß gegen den Bruder, der ihn ſeiner Rechte beraubt hat, in ſeiner Rede beſonders V. 1338 ff. durchflammt. Seine heißen Tränen (V. 1251 und 1255) fließen um ſein Leid und das der Seinen. Er beklagt es in beweglichen Tönen; mit bitterer Selbſtanklage bekennt er ſich reuevoll als ſchuldig: er hätte es verhindern ſollen, daß dies Bettlerlos über ſie kam. Doch er gelobt alles wiedergutzumachen. Er weiſt auf das Erbarmen hin, das ebenſo wie Dike neben Zeus' Throne ſteht. Das eiſige Schweigen des Vaters ängſtigt ihn, er fleht die Schweſtern an, für ihn einzutreten. Doch vergebens hat Antigone V. 1189 ff. Ödipus gebeten, ſeinem Kinde nicht Böſes mit Böſem zu vergelten.

Die Haltung des Unſeligen nach dem Fluch des Vaters iſt durchaus würdig. Er ſieht den ſtolzen Bau ſeiner Hoffnungen zertrümmert, denn eine innere Stimme ſagt ihm mit Gewißheit,

daß der Fluch ſich erfüllen wird. Und doch bewahrt er, wenn auch ſchmerzdurchzittert, ſeine Faſſung. Er bändigt ſein Labdakidenblut, er läßt ſich zu keinem unehrerbietigen Wort gegen den Vater hinreißen. Es ehrt den Mann und Helden, daß er ſich gegen Antigone weigert, den Zug aufzugeben und das Heer zurückzuführen, denn ſeine Fürſten- und Kriegerehre iſt verpfändet. Er geht ſehenden Auges in den Tod, nur mit der letzten Bitte, ſeinem Leichnam die letzte Ehre nicht zu verſagen; er ſcheidet mit einem Segenswunſch für die Schweſtern auf den Lippen. — Fürwahr ein Mann, unſeres tiefen Mitleids und unſerer menſchlichen Teilnahme nicht unwert!

Haimon.

Haimon iſt der jüngſte Sohn Kreons und der einzige, — denn Megareus, der älteſte, iſt als Opfer für die Rettung der Stadt auf dem Altar des Ares verblutet — zugleich aber der Verlobte Antigones. So bringt ihn das Gebot des Vaters in einen ſchrecklichen Konflikt, der ihn zugrunde richtet. Er beweiſt ſich als guter Sohn, doch ſein ganzes Herz gehört der herrlichen Jungfrau, die ihm ihre Neigung geſchenkt hat. Und daß er ſie nach ihrer Tat noch heißer liebt, daß er alles daranſetzt, ſie zu retten, ergibt ſich aus ſeiner Stellung zu beiden Gegnern von ſelbſt.

Er muß, wenn ihn auch die Wucht der heroiſchen Größe Antigones herabdrückt, doch ein liebenswertes junges Blut ſein:

„O liebſter Haimon, wie entehrt dein Vater dich“ (V. 571) klagt Ismene. Das Auge des Königs iſt dem Bürgersmann ſchrecklich (V. 690), dem leutſeligen Königsſohn naht er ſich zutraulich. Und welcher Stolz wird ſein Herz ſchwellen, wenn die Bürger die Tat Antigones preiſen und ihn bewundernd fragen:

„Iſt eines güldnen Ehrenkranzes ſie nicht wert?“ (V. 699.)

Würde auch ein Weib wie des Ödipus ſtolze Tochter ihn ihrer Liebe würdigen, wenn er nicht ein edler Jüngling wäre?

Und dieſe „dunkle Blume“, die Wonne ſeines jungen Lebens, will der eigne Vater mit roher Hand brechen. Damit iſt ſeine Aufgabe und ſein Platz im Gefüge des Stückes gegeben: er muß

für ihre Rettung eintreten und verſuchen, den Vater umzuſtimmen. Bewunderungswürdig, wie er ſein Ziel zu erreichen ſucht! Seine Liebe zu Antigone, ſeine Empörung gegen den unmenſchlichen Vater preßt er offenbar, wie man an ſeiner in der Kataſtrophe durchbrechenden Leidenſchaft erkennt, mit ungeheurer Anſtrengung zurück; vermöge ſeiner natürlichen Klugheit und Beſonnenheit beherrſcht er ſich gewaltſam und tritt ſo vor den König. Es iſt ein äußerſt wirkſames Bild, das einen an ſich unnatürlichen Gegenſatz doch mit merkwürdiger Lebenswahrheit darſtellt: hier ein kalt ſich beherrſchender Jüngling, dort ein maßlos überſchäumender Mann, beide das Naturell ihrer Altersſtufe in das Gegenteil verkehrend. Dieſer Jüngling trieft von einer Weisheit, wie ſie nur die Erfahrung des Alters reift (V. 683 f. 705 ff.); aber dieſe langbewahrte unnatürliche Ruhe begreift ſich, wenn man bedenkt, daß ſie für ihn das einzige Mittel iſt, den tobenden Vater, deſſen Eigenſinn und deſſen Verranntheit er ja kennt, zum Widerruf ſeines Befehls zu bewegen.

Auf die Frage Kreons:
„Behältſt du lieb mich, mag ich handeln, wie ich will?“ (V. 634) beginnt er:

„Ich bin der deine, Vater, —
— keine Hochzeit wird mir jemals höher ſtehn,
Als deine königliche Herrſchaft, iſt ſie gut.“
(V. 635 ff.)

Dabei braucht man die Bedingung ſeiner Ergebenheit im Original nicht einmal herauszuhören, wie es der erfreute Kreon auch nicht tut. Mit der äußerſten Vorſicht deutet er darauf ſpäter an, daß auch andere Anſichten als Kreons berechtigt ſein könnten (V. 687), betont aber dann wieder, daß ihm das Glück des Vaters über alles gehe (V. 701 f.).

Alle Beredſamkeit, alle Diplomatie iſt vergeblich. Man vergleiche nun den faſt unglaublichen Gegenſatz zwiſchen den oben zitierten Eingangsworten Haimons und ſeinem letzten Verzweiflungsſchrei, den der ruchloſe Befehl Kreons ſeiner Bruſt entreißt (V. 762ff.):

„Niemals wirſt du
Mein Angeſicht mit deinen Augen wiederſehn;
Und raſe du mit Freunden, die dir willig ſind.

Noch ſchneidender zeigt ſich dieſer Kontraſt in ſeiner Haltung bei der erſchütternden Szene im Grabgewölbe (V. 1223 ff.). Er umſchlingt jammernd das Teuerſte, das er beſeſſen hat und das ihm nun unwiederbringlich entriſſen iſt — Antigone liegt „ſtarr und teilnahmlos, wie es einer erfahrenen Toten geziemt“ (G. Keller). Doch als er den erblickt, der allen Jammer angerichtet hat und nun flehend und winſelnd vor ihm ſteht, da ſpringt er außer ſich „wilden Auges“ auf, ſpeit ihm (wir vermögen es kaum zu faſſen) ins Antlitz und zückt das Schwert wider ihn, um es dann gegen ſein eigenes Herz zu kehren.

Und doch, gerade durch dieſe Gegenſätze offenbart der Dichter in der Zeichnung von Haimons Charakter ſeine tiefe Seelenkenntnis. Dieſer entſetzliche Ausbruch der Leidenſchaft iſt nur die natürliche Reaktion gegen die anfängliche, durch unerhörte Selbſtüberwindung gewonnene kalte Ruhe, die bei einem Jüngling unnatürlich erſcheint und doch in ſeiner Lage ſo begreiflich iſt. Um den eigenen Vergleich Haimons (V. 712 ff.) in anderem Sinne auf ihn ſelbſt anzuwenden: ein Wildwaſſer, das man zurückgedämmt hat, das aber, da ihm kein Ausweg bleibt, durchbricht und nun mit doppelter Gewalt alles überflutet und wütend zerſtört.

Teireſias.

Die Prieſter- und Sehergeſchlechter nehmen in der Heroenzeit einen hohen Rang ein; ihr Einfluß reicht weit, ja, in vielen Sagen ſpüren wir eine wirkliche Rivalität zwiſchen Königtum und Prieſtertum. Während der politiſche Inſtinkt der Römer ein theokratiſches Regiment von vornherein nicht duldete, ſtießen die Griechen freilich ebenfalls die Anſätze dazu ſchon früh ab, aber die delphiſche Prieſterſchaft wirkt doch noch in der hiſtoriſchen Zeit merkbar auf den Gang des ſtaatlichen Lebens ein. Wie bedeutend Macht und Einfluß hervorragender Seher in der Heroenzeit waren, beweiſt unter anderm die Geſchichte der Amythaoniden und Proitiden in Argos. Der Herrſcher Proitos von Tiryns mußte dem klugen Melampos zwei Drittel von Argos abtreten; hier erringt der Seher kraft ſeiner geiſtigen Überlegenheit ſogar politiſche Herrſchaft.

Von allen Sehern der Sage ist Teiresias der berühmteste und gefeiertste. Homer erzählt, daß er allein von den Schatten des Hades noch Bewußtsein hat (Od. X 493); er trägt in der Unterwelt einen goldenen Stab (XI 90); er weissagt untrüglich dem Dulder Odysseus sein rätselvolles, mit dem Meergott unlöslich verbundenes Schicksal bis zum Tode. Pindar nennt ihn in den Nemeen (I 90) den hochragenden Propheten des höchsten Zeus und legt ihm eine herrliche Prophezeiung an der Wiege des Herakles in den Mund. — Drei Merkmale zeichnen ihn aus: die Götter schlugen ihn mit Blindheit, verliehen ihm den Seherblick und begabten ihn mit dem zweifelhaften Geschenk eines hohen Alters. Ist es ihm versagt, mit leiblichen Augen die Welt zu schauen, so liegt doch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vor seinem nach innen gewandten, durch Göttergnade wundersam erhellten Blick. Er, „andern ein Führer" (Antig. 1014), weist den Menschen den rechten Weg, denn er erkennt ihre Geschicke, wie sie im Zeitenschoße nach Ursache und Folge gewoben werden von dem oft unerforschlichen Willen der Götter. Uralt wird er: Nestor sah nur drei Menschenalter, Teiresias neun. Eng verknüpft sich sein Leben mit dem Geschick des alten Theben: einem Spartengeschlecht entsprossen, stirbt er erst nach der Zerstörung der Stadt durch die Epigonen.

Zweimal erscheint er bekanntlich in den erhaltenen Tragödien des Dichters, im König Ödipus und in der Antigone, beidemal in einer Szene, welche große Ähnlichkeit miteinander haben. Setzen wir, wie wir es tun zu müssen glauben, König Ödipus als das ältere Stück an, so hat Sophokles mit dem Teiresias der Antigone keine Kopie, aber eine Variation gegeben. Der Seher ist in beiden Szenen derselbe. Wie Eteokles in Äschylus' Sieben V. 26 seine „untrügliche Kunst" rühmt, so preist ihn Sophokles wiederholt durch den Mund des Chors.

Am nächsten, weiß ich, kommt der Greis Teiresias
Dem Herrscher Phoibos gleich an Scharfsicht; wer bei ihm
Nachfrage hielt', dem würd' das klarste Licht, mein Fürst.
(K. Ö. 284 ff.)

Ihm ist allein die Wahrheit in das Herz gelegt..
(Ebenda V. 299.)

Und seit die dunkle Locke meines Haares sich
In Silberweiß gewandelt, weiß ich dies gewiß,
Daß niemals eine Lüg' er prophezeit der Stadt.

(Ant. 1092 ff.)

Auf seiner einsamen, weltentrückten Höhe ist ihm doch das Mitgefühl mit dem Leiden des Menschen nicht erstorben (V. 316 f. 320 f.), und er beklagt sein Wissen, wo es nicht frommt. Tritt er aber einmal unter seine Mitbürger, dann ist er ihrer Ehrfurcht gewiß. Selbst bei den Königen. Ödipus begrüßt ihn mit den Worten:

„Teiresias, der alles schaut, das Sagbare
Und Unsagbare, Himmlisches und Irdisches," (V. 300 f.)

nennt ihn Helfer und Heiland, ja unter dem Druck der Not und im Drang seines fühlenden Herzens demütigt sich der stolze Herrscher vor ihm mit dem Wort:

„Wir alle flehn inständig zu den Füßen dir." (V. 327.)

Beide Szenen entwickeln sich auch im ganzen gleich. Beidemal ein bedeutungsvoller Augenblick. Auf der einen Seite ein leidenschaftlich erregter König, auf der andern der ruhige, ernste Seher. Wir ahnen, diese Brust verschließt Geheimnisse, welche, ihr entrissen, dem andern Unheil bringen werden. Man reizt, man beschimpft ihn. Da öffnet sich sein Mund, und anfangs in prophetischem Helldunkel, dann in schrecklicher Klarheit tritt eine Kunde hervor, welche den Hörer durchschauert. Darauf tritt er still ab.

Und doch kopiert sich der Dichter nicht. Im König Ödipus erscheint Teiresias, gerufen durch die Botschaft des Königs, wider seinen Willen, fast unbewußt nur dem königlichen Gebot gehorchend (V. 317 f.); in der Antigone treibt ihn seine Priesterpflicht vor Kreon. Dort erscheint er im Anfang des Stückes und bewirkt die erste Steigerung der Handlung; hier tritt er auf nach dem Höhepunkt, und mit seinem Erscheinen setzt die Peripetie ein. Dort entfacht er, sehr gegen seinen Willen, nur die Leidenschaft und den Jähzorn des Königs, bringt ihn aber nicht zur Erkenntnis: hier zerbricht er seinen Gegner. Im König Ödipus stehen sich zwei Ebenbürtige gegenüber, beides Herrscher, der eine in seinem weltlichen, der andere in seinem geistlichen Reich, beides stolze

Männer, die aufeinander ſchlagen, daß die Funken ſtieben. Jedem Ausfall des Königs folgt eine ſcharf pointierte Replik des Sehers (z. B. V. 322 ff. 334 ff. 370 ff.). Auf die Worte:

„Wie rätſelhaft und dunkel alles, was du ſagſt"

gibt er mit beißender Ironie zurück:

„Biſt du, dies zu ergründen, der Geborne nicht?"

(V. 439 f.)

Der ganze Stolz des ſeinem Gotte geweihten Sehers bäumt ſich auf in den Worten V. 408 ff.:

„Biſt du auch Herrſcher, hab' ich doch ein gleiches Recht,
Gleich zu erwidern: dazu bin auch ich befugt,
Denn nicht als dein Knecht leb' ich, ſondern Loxias',
Drum brauche Kreon ich als meinen Mundwalt nicht."

Und wie in Erz gegraben ſtehen die Schlußverſe dieſer düſteren Szene — er hat das letzte Wort! —, von denen die Überſetzung freilich nur einen ſchwachen Begriff geben kann (V. 447 ff.):

Erfüllt iſt mein Beruf, drum geh' ich, nicht aus Furcht
Vor deinem Antlitz: du kannſt mich verderben nie.
Und dir ſag' ich: der Mann, den du ſo lange ſuchſt,
Und dem in alle Welt hinaus den Tod du drohſt,
Des Laios Mörder — hier iſt er . . . . . .
. . . . . ein Sehender, wird er, blind,
Ein Bettler er, der reich war, in die Fremd' hinaus
Die Erde vor ſich mit dem Stabe taſtend ziehn.
Und zeigen wird ſich's, daß den eignen Kindern er
Bruder zugleich und Vater iſt, des Weibs, das ihn
Geboren hat, Sohn und Gemahl, das Ehebett
Des Vaters teilend und ihn mordend. Und nun geh
Hinein und ſinne, und triffſt du als Lügner mich,
Dann ſage, daß mir keine Sehergabe ward.

In der Antigone erkennen wir ſofort bei ſeinem Auftreten die Überlegenheit des Sehers über den zwar in hohem Grade aufgeregten, aber doch innerlich ſchwachen König. Er betrachtet ſich als ſeinen Vater. Zart und ſchonend, denn er nimmt Rückſicht auf die peinliche Lage, in die ſich Kreon ſelbſt geſtürzt hat, mahnt er ihn zur Umkehr, dem Gewicht ſeiner Gründe und ſeiner Perſönlichkeit vertrauend:

„Das alſo, Kind, bedenke wohl. Denn fehlzugehn,
Es iſt ja aller Sterblichen gemeinſam Los;
Doch wenn man fehlgegangen, iſt man übel nicht
Beraten, nicht unglücklich, wenn auf ſchlimmer Bahn
Man ſich beſinnet und nicht unbeweglich zeigt."
(V. 1023 ff.)

Die Hybris Kreons und ſeine Beſchimpfung wirkt auf ihn wie ein Peitſchenhieb, denn in ſeiner Antwort ſpricht er wie geiſtesabweſend von ſeinem Gegenüber in der dritten Perſon, als wäre er gar nicht anweſend (V. 1049), und erſt auf weitere Beleidigungen trifft er Kreon mit dem Schlage, der dieſen ernüchtert und zur Umkehr bringt.

Theſeus.

Der Athener vom guten, alten Schlage iſt ſtolz auf die Gaſtfreundlichkeit ſeines Landes; er ſucht und findet die Ehre ſeines Volkes und ſeiner Stadt in der Betätigung echter Frömmigkeit. In der attiſchen Tragödie iſt Theſeus der Hort und Vertreter dieſer Tugenden. Äſchylus' Eleuſinier, Euripides' Schutzflehende und Herakles, Sophokles' Ödipus auf Kolonos zeigen ihn als ſolchen. Jedesmal iſt Theben dabei im Spiel. In den (verlorenen) Eleuſiniern und in den Schutzflehenden greift Theſeus ein, um die Leichen der gefallenen Argeier vor Entehrung zu ſchützen, im Herakles will er die verlaſſenen Angehörigen des abweſenden Herakles den Händen eines Böſewichts entreißen, im Ödipus ſichert er dem vertriebenen Dulder ſein letztes Aſyl und deckt ihn vor den Anſchlägen Kreons. Doch jedesmal iſt er ein andrer. Die Schutzflehenden zeigen ihn als demokratiſchen König: er teilt die Herrſchaft mit dem Volke, donnert wider die Tyrannen und deklamiert ſchön über Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Im Herakles fällt der Herrſcher ganz fort, und es bleibt nur ein Menſch, aber ein Menſch voll tiefer Innerlichkeit, hilfreich nicht mit dem Schwert, ſondern mit dem Schatz von Weisheit und Liebe, den ſeine Bruſt birgt. Er iſt gekommen als König und hilft als Freund dem Freunde, der ihn aus den Schrecken des Hades befreit hat. Jetzt richtet

er den Zerſchmetterten, Verzweifelten auf von tiefem Falle. Er heilt ihn von frevlem Trotze und von dem Gedanken der Selbſtvernichtung, er lehrt ihn, dieſes elende Leben mit Faſſung und Mannesmut zu tragen und ihm entſchloſſen ins Geſicht zu ſchauen; er fürchtet auch nicht, den Befleckten zu berühren, ja, er, der zu einer höheren Lebensauffaſſung durchgedrungen iſt, weiß oder glaubt wenigſtens zu wiſſen, daß Liebe und Erbarmen entſühnen. Auf ſeine Schulter geſtützt geht der Zerbrochene in das Aſyl, das er ihm bietet.

Dem Theſeus des Ödipus fehlen dieſe markanten Züge. Er teilt bei der Rolle, die er im Stücke zu ſpielen hat, das Geſchick der meiſten Bühnenkönige, wenn ſie nicht zugleich die Helden ſind. Theſeus iſt ein blaſſer, farbloſer Idealherrſcher, obgleich oder gerade vielmehr weil er als berufener Wächter über Frömmigkeit, Recht und Ordnung eine Summe der vollkommenſten Eigenſchaften repräſentiert. Menſchen von Fleiſch und Blut ſind keine Engel, dafür aber auch nicht langweilig; erſt ihre Fehler und Schwächen, ihre Leidenſchaften, ja ihre Laſter geben ihnen Weſenheit und Farbe, zeigen ſie in Kämpfen und Konflikten als lebendige Perſönlichkeiten, deren Schickſal wir mit Spannung folgen, mag es zum Siege oder zum Tode führen. Die „Abweſenheit des Mangels“ erzeugt Muſterbilder und Tugendſpiegel, deren fleckenloſen Glanz wir zunächſt zwar bewundern, die aber alsbald ermüden und auf die Dauer kalt laſſen.

Theſeus iſt ein patriarchaliſcher König und ein Greis wie Ödipus. Auch er hat ſeine Jugendzeit in der Fremde verlebt, tödliche Gefahren und ſchwere Kämpfe ſind ihm nicht erſpart geblieben, aber in langer, geſegneter Regierung iſt ihm ein ſchöneres Los gefallen als Ödipus. Alle Tugenden zieren ihn, die den vorbildlichen Herrſcher machen. Das Leben hat ihn Frömmigkeit gelehrt, ihre redenden Beweiſe ſehen wir im Stück. Er bringt dem Poſeidon Hippios ein Stieropfer dar, ſein frommer Sinn treibt ihn, bei dem widerwilligen Vater für Polyneikes Fürbitte einzulegen, denn wer als Bittender an den Altar faßt, der ſteht unter dem Schutze der Götter. Gewährt er doch dem ſchutzflehenden Ödipus auch eine Zuflucht im Allerheiligſten ſeines Landes. — Wer aber die Macht der Himmliſchen kennt, der weiß auch wie er, daß

ſelbſt ein mächtiger König nur ein ſchwacher Menſch iſt, dem vom morgen nichts mehr gehört als dem Ärmſten. Mit ſeiner Gottesfurcht paart ſich die höchſte Beſonnenheit. Die Leidenſchaft iſt der Fluch und das Verhängnis der Labdakiden, ſie wird dies unſelige Geſchlecht verderben. Theſeus weiß, daß des Menſchen Zorn nicht tut, was vor Gott recht iſt. Nicht alle Menſchen freilich verlieren im Zorn ſo die Beſinnung, daß ſie zu wilder Tat ſchreiten. Theſeus hat oft erlebt, daß er ſich nur in Drohungen Luft macht, und daß bei kühlerem Blute die Beſonnenheit wieder die Oberhand gewinnt. Aber ſelbſt das Drohen und Schelten iſt eines Königs unwürdig. Er hätte alle Urſache, über den ſchnöden Landfriedensbruch Kreons in Aufregung zu geraten und Hand an den Frevler zu legen, aber er bändigt ſeinen Zorn und erwägt ſeine Entſchlüſſe mit kühler Gelaſſenheit. Auch Ödipus tadelt er, daß er ſich von ſeinem Zorn hinreißen läßt.

Die Beſonnenheit läßt ſich die Klarheit des Blicks nicht trüben, ſie beurteilt unparteiiſch die Menſchen und ihr Tun. Aus ſolcher Eigenſchaft fließt die höchſte Regententugend, die Gerechtigkeit. Zwar darf man die entſetzliche Tirade V. 911 ff. nicht dem Dichter auf die Rechnung ſetzen. Eine ſo durchſichtige politiſche Tendenz, welche das goldene Gewebe der Dichtung plump durchbricht, iſt bei Sophokles ganz unerhört, zugleich ſchlägt ſie allem atheniſchen Empfinden ins Geſicht. Theben ein Ausbund von Recht und Gerechtigkeit, Theben eine Erzieherin ihrer Söhne zu unſträflichem Wandel! Dieſes Theben, das Platää auf dem Gewiſſen hat! Dazu der tränenſelige Ton, mit dem dieſe faden Gemeinplätze vorgetragen werden! — Schon eher iſt das Bild des Dichters würdig, daß Dike den Jäger, der auf der Bahn des Unrechts jagte, ereilt hat (V. 1026), wenn auch die begründende Gnome, daß unrecht Gut nicht gedeiht, gerade kein hervorragender Gedanke, auch nicht eben in eine originelle Form gefaßt iſt. Am reinſten, man möchte faſt ſagen lehrhaft, tritt die unbeſtechliche Gerechtigkeit des Königs gegen ſeinen Schützling hervor. Kennt er auch wohl das unermeßliche Unglück des Ödipus, ſo kann er es doch nicht billigen, daß jener den Wünſchen der Mitbürger widerſtrebt, denn der einzelne darf ſich dem Willen der Geſamtheit nicht entgegenſtemmen. So ſteht er in allem über den Parteien.

Wo aber die Schwachen und Bedrängten an seine Tür klopfen, da übt er das schönste Vorrecht der Könige, den Hilflosen ein Schirm und Schutz zu sein, in edlem, großem Sinne, vollends, wenn das Unglück in so rührender Gestalt zu ihm spricht, wie in einem blinden Greise und wehrlosen Mädchen. Hier fließt sein Herz über von Mitleid und Erbarmen. Die geraubten Jungfrauen betrachtet er als seine Töchter, der verzweifelnde Ödipus kann seines Schutzes gewiß sein. Er hat sein Wort gegeben, und das genügt. Der Eide bedarf es nicht, ein Königswort steht anstatt eines Schwurs. Er wird es halten, wir fühlen es heraus aus dem schlichten: „Ich werde dich nicht preisgeben." Dafür verlangt er aber, daß man an ihm nicht irre werde. Mit vornehmer Handbewegung weiß er jeden Zweifel an seinem verpfändeten Wort, an seiner Treue und Festigkeit abzuweisen und zeigt durch die Tat, daß sein Wort ihm heilig ist. Dann um so mehr, wenn wie hier der Ruf des Landes auf dem Spiele steht. Ist er sich doch nun doppelt seiner Königspflicht bewußt, den Ehrenschild seines Volkes blank zu halten, wo räuberische Thebaner es wagen, Schutzflehende von geweihter Stätte wegzuschleppen. Ohne Hast, aber doch mit Umsicht, ganz wie Thoas in Goethes Iphigenie, trifft er seine Anordnungen. Des Erfolges darf man bei diesem Manne sicher sein, der unter anderm den Grundsatz ausspricht, daß man auch scheinbar geringfügige Dinge der Beachtung wert halten soll. Dabei ist er fern von aller Ruhmredigkeit und Eitelkeit, er fühlt nicht das Bedürfnis, gepriesen zu werden. Taten schmücken das Leben, nicht Worte. In edler Bescheidenheit wehrt er es denn auch ab, die Überwältigung der Räuber zu erzählen; es genügt ihm, wenn er sein Wort eingelöst hat.

Dem überströmenden Dank von Vater und Tochter kann er sich freilich nicht entziehen, er darf es auch hinnehmen, wenn Antigone wünscht, Ödipus möchte wieder sehend werden, nur um „den herrlichsten Mann" zu schauen. Diesen Preis verdient er auch durch alles, was er sonst noch an ihnen tut. Er begleitet Ödipus zu seiner letzten Ruhestatt, er richtet die trostlosen Schwestern auf und gibt ihnen ihre Fassung wieder mit dem Hinweis, daß man da nicht klagen soll, wo der Tod eine Erlösung war und dem Betroffenen die Erfüllung des letzten Wunsches. Und wir empfinden

zugleich, daß es kein leeres Wort iſt, wenn er zum Schluß verſichert, er werde dem Toten und den Schweſtern auch ferner alles Liebe antun, was in ſeiner Macht ſtehe.

So trägt Theſeus weſentlich zu dem harmoniſchen, beruhigenden Ausgang der Handlung bei, welche den Ödipus auf Kolonos vom König Ödipus unterſcheidet.

Immerhin wird man beim Nachdenken über den Charakter Theſeus die Empfindung nicht unterdrücken können, daß dieſem Bilde kraftvolle Farben, auch die nötigen Schatten fehlen, welche dem Lichte erſt die richtige maleriſche Wirkung geben. Zu viel Licht pflegt ebenſoſehr zu ſchaden wie zu viel Schatten. Trotzdem iſt die Darſtellung beider Extreme nicht nur denkbar, ſondern oft genug verſucht, aber nur den Begnadetſten gelungen. Und wenn ein Künſtler es erreicht, ein Bild Nacht in Nacht zu malen, wie — nach unſerer Erinnerung — Andrea del Sarto in einer herrlichen Tafel der St. Petersburger Eremitage oder wie Shakespeare in ſeinem Richard III., ſo erzielt er einen machtvolleren Eindruck als ein Maler, der eine Engelgruppe weiß in weiß malt oder ein Dichter, welcher einen Mann und König nur mit lichten Eigenſchaften ausſtaffiert.

(V. 306, 564 ff., 1179 f., 567 f., 658 ff., 905 ff., 590, 651, 649, 1208, 897 ff., 1153, 1143 ff., 1100, 1751 ff., 1773 ff.)

Antigone.

Antigone ist im gleichnamigen Stück die Heldin und im Ödipus auf Kolonos eine Nebenfigur, doch beide Gestalten sind wesensgleich und deshalb auch als Einheit zu betrachten. Allen Reichtum seiner Gaben, die volle Kraft seiner schöpferischen Phantasie hat der Dichter entfaltet, um einen Charakter zu schaffen, dessen Glanz durch den Dämmer der Jahrtausende unverblaßt bis in die Gegenwart herüberleuchtet, dessen Hoheit und Heroismus ergreifen wird, solange den Menschen die Gebilde echter Poesie erfreuen und erheben.

Der Kern ihres Wesens ist mit einem Wort erfaßt und bezeichnet: Antigone ist der ins Weibliche übersetzte Ödipus, die echteste Tochter ihres Vaters. Sie trägt, mit Ismene der letzte Labdakidensproß, die ganze Last eines ungeheuren Schicksals, und dies Bewußtsein legt über ihre Seele einen leisen Hauch dunkler Schwermut:

Wer in der Leiden Fülle leben muß, wie ich,
Wie sollte dem Gewinn nicht bringen zeit'ger Tod?
(V. 461 f.)

Aber doch schlägt in ihrer Brust ein warmes, starkes Herz, und dieses Herz ist erfüllt von leidenschaftlicher Liebe zu den Ihren. Leidenschaftliche, aber selbstlose Liebe, welche nicht das ihre sucht, bildet den Grundzug ihres Wesens:

Nicht mitzuhassen — mitzulieben schlägt mein Herz.
(V. 523.)

Fügen wir aber sogleich hinzu, daß man diesen Vers nicht etwa als Motto über ihren Charakter setzen kann in dem Sinne, als atme ihr Wesen nichts als Liebe. Sie versteht auch zu hassen mit der ganzen Kraft ihrer heroischen Seele.

Nicht unrichtig, wenn auch übertreibend sagt V. 471 der Chor:

„Es offenbart des wilden Vaters wilden Sinn
Die Jungfrau."

Die Liebe und Zärtlichkeit des Vaters, einer seiner Charakterzüge, erfüllt, echt weiblich verstärkt und vertieft, den Grund ihrer Seele; der

wilde Jähzorn des Königs aber ist gemildert zu heiß empfindender Leidenschaft, welche gegebenen Falls in verschiedener Färbung durch bricht. Dieser „wilde Sinn“ ist ein Ferment, wie ein bitterer Tropfen in die Fülle ihrer Liebe gesprengt; er gibt ihrem Wesen eine süße Herbigkeit, die uns bald befremdet, ja selbst abstößt, bald entzückt. Verletzende Schroffheit gegen die weiche Ismene, prachtvoller Trotz und ironische Überlegenheit gegenüber dem polternden Kreon, königlicher Stolz bei zarter Empfindung, Todessehnsucht, welche das Leben verachtet, neben gesundem Daseinstrieb, der sich angesichts des Hades noch einmal an die goldene Fülle des Lebens klammert: so äußert sich ihr Wesen je nach Anlaß und Ursache. Und wie eine Mutter den ganzen Reichtum ihrer Liebe und Fürsorge gerade über das Kind ausschüttet, welches die Natur stiefmütterlich bedacht hat, so umfängt Antigones Zärtlichkeit vor allem die Unseligen ihres Geschlechts, welche Götter und Menschen verworfen haben: den Vater und Polyneikes. Das Gebot der Liebe erfüllt sie dem Befehle Kreons zum Trotz, weil ihr Herz es ihr gebietet, und im Kampfe für dies Gebot beweist sie sich als der wahre König und nicht der armselige Kreon. Sie erringt den Sieg, wenn auch um den Einsatz des Lebens, und triumphiert im Tode: Kreon unterliegt und bezahlt die Verfechtung seines Gebotes mit dem Untergang seines Hauses. Daß er den Mut findet, sein elendes Leben weiter zu schleppen, macht die Niederlage nicht weniger vernichtend. Iphigenie, die Heldin des Goethischen Gedichts, welche in mehrfacher Rücksicht zu einem Vergleich mit Antigone einlädt, vermag den König Thoas umzustimmen, und wir scheiden am Schluß mit erleichterter Brust über die friedliche Lösung und mit andächtiger Bewunderung dieser Heiligen, deren reiner Seele wir bis auf den Grund sehen wie dem kristallenen Wasser eines stillen Gebirgssees. Antigone ist keine Heilige und will keine sein, sie verschmäht auch nur den Versuch einer gütlichen Beilegung des Konflikts; alles in stürmische Bewegung versetzend geht sie in den Tod; aber eben durch diese Anlage des Charakters, der leidenschaftlich fühlt in Liebe wie in Haß, dem die Schlacken des Menschlichen anhaften, erreicht der Dichter eine tragische Wirkung, eine Rührung und Erschütterung des Hörers, welche Iphigenie nicht zu erzeugen vermag.

Prüfen wir, ob dieſes Geſamtbild der Heldin auch wirklich treu iſt, indem wir die charakteriſtiſchen Züge, aus denen es ſich zuſammenſetzt, im einzelnen nachzuweiſen ſuchen.

Schon die Kunde, daß Kreon es gewagt hat, ihrem Bruder die Beſtattung zu verſagen, verſetzt ſie in zornige Erregung. Dieſe drückt ſich in den entrüſteten Fragen aus, in denen ſie die Schweſter von dem anmaßenden Gebot des Tyrannen unterrichtet (V. 7 ff., 21 ff.). Jeder Widerſtand, den Antigone, augenblicklich zur Tat entſchloſſen, findet, treibt ihre leidenſchaftliche Energie heraus. Sie läßt der Schweſter überhaupt nicht die Möglichkeit, ſich zu der Frage neutral zu ſtellen, ohne ihrer Verachtung zu verfallen. Die zarte Ismene entſetzt ſich über das Vorhaben, lehnt die Teilnahme ab und fleht die Schweſter an, ſich der Gewalt zu beugen. — Schon vorher aus dem Schluß der Aufforderung Antigones V. 37 f.:

„Zeigen wirſt du bald,
Ob adlig oder Edler ſchlechtes Kind du biſt,“

läßt die zugeſpitzte Antitheſe ahnen, wie die Weigerung Ismenens auf ſie wirken wird. In der Tat, von dem Augenblicke an, wo ſie die Angſt der Schweſter erkennt, iſt dieſe für ſie abgetan, ja, ihre Feindin: begreift ſie doch nicht, wie man aus Menſchenfurcht die Pietätspflicht gegen ſeine Lieben unterlaſſen kann. Schroff, verletzend wird Ismene abgewieſen V. 69 f.:

„Nicht fordern würd' ich's jetzt noch, und ſelbſt wenn du tun
Es wollteſt, keinen Dank gewönneſt du von mir.“

Die Angſt Ismenens und ihre Bitte, die Tat doch wenigſtens heimlich zu vollbringen, ſteigern nur ihre trotzige Verachtung.

Um mich nicht zittre, beſſere du dein Geſchick (V. 83), und
Ruf's nur hinaus! Verhaßter iſt dein Schweigen mir,
Wenn du nicht aller Welt verkündeſt meine Tat
(V. 86), ebenſo:
Wenn du ſo ſprichſt, dann wird nur haſſen dich mein Herz,
Verhaßt auch wirſt mit Recht du unſerm Toten ſein.
(V. 93 f.)

Alſo in dieſem Falle Haß ſelbſt gegen die eigene Schweſter! Auch ſpäter bleibt ihr Verhalten Ismene gegenüber konſequent. Ismene faßt einen ſchönen Mut, ſie bekennt ſich vor Kreon als mitſchuldig, ſie fleht die Schweſter an, ſie doch nicht zurückzuſtoßen,

mit ihr den Tod teilen zu dürfen: ungerührt weist Antigone jede Gemeinschaft mit ihr ab, kränkt sie selbst mit bitterm Wort (V. 549).

Wenn sie so in ihrem Verhalten zu Ismene die äußersten Konsequenzen zieht des Satzes: wer nicht für mich ist, der ist wider mich, und wenn uns hier ihre schroffen, unserm modernen Gefühl widerstrebenden Äußerungen peinlich berühren, so reißt uns ihr Mut, ihre Energie bei der Tat, ihr trotziges Bekennen, ihr prächtiger Freimut vor Kreon angesichts der kläglichen Furcht des Chores zu voller Bewunderung hin.

Kreon wagt es, ihr, ja ihr, ein solches Gesetz vorzuschreiben! Mit dem stolzen Wort:

Zu trennen mich von dem, was mein, fehlt ihm das Recht
(V. 48)

spricht sie ihm jede Befugnis ab, sich in ihre Angelegenheiten zu mischen, und handelt danach. Alle Mittel wendet der Dichter auf, den Mut der Heldin ins schönste Licht zu rücken. Schon einmal hat sie den Toten symbolisch bestattet, doch die aufgestreute Erde ist von den Wächtern wieder entfernt. Zum zweitenmal erscheint sie, mittags.[1] Plötzlich bricht ein Unwetter los, in einem schrecklichen Wirbelsturm sich entladend, der die Blätter herabfegt und den aufgewühlten Staub bis an den Himmel schleudert. Die entsetzte Wächterschar schließt die Augen vor dem Schrecknis. Und die schwache Jungfrau, unbekümmert um das Toben der Elemente, waltet wieder der heiligen Pflicht, verwünscht mit schwerem Fluch ihn, der den Leichnam entblößt hat, und mit bitterm Schluchzen gießt sie die Totenspende über ihn aus. Unerschrocken läßt sie sich ergreifen, leugnet nichts. Ebensowenig vor Kreon, dem „guten", wie sie ihn, auf Ismenens Urteil über den Oheim anspielend, ironisch V. 31 genannt hat. Die Augen gesenkt, nicht etwa aus Furcht, sondern in trotziger Verachtung, dann sie aufschlagend, antwortet sie ihm energisch: „Ja, sage ich, ich hab's getan und leugn' es nicht," und auf seine Drohung mit ironischer Überlegenheit:

[1] Warum es unserer Sittlichkeit zuwider laufen soll, wenn Antigone es für ihre sittliche Pflicht hält, die Leiche des Bruders zum zweitenmal mit Staub zu bewerfen (v. Wilamowitz, Eurip. Herakles I² 111 Anm. 7.), ist uns unverständlich. In der Wiederholung zeigt sich doch nur ihre Liebe.

„Willſt du noch mehr als töten, da du mich nun haſt?“ und
„Was zauderſt du noch?“ (V. 497 und 499.)

Nach kurzer Verteidigung iſt ſie mit ihm fertig, er iſt für ſie nicht mehr vorhanden. Selbſtverſtändlich denkt ſie nicht daran, zu einer Bitte auch nur die Lippen zu öffnen, und es iſt bezeichnend für das Weſen ihrer Liebe, daß ſie ihren Brautſtand im ganzen Stück kaum andeutet. Dies verbietet ihr der Stolz und das Bewußtſein der ſittlichen Überlegenheit dem Vater Haimons gegenüber. Darum iſt es auch pſychologiſch unmöglich, daß der Vers 571

O liebſter Haimon, wie entehrt dein Vater dich!

von Antigone geſprochen ſein kann, wie es unſere moderne Sentimentalität im erſten Augenblick wohl wünſcht. Sie würdigt Kreon ſchon von V. 523 an keines Wortes mehr, in der folgenden Szene ſetzt ſie ſich ausſchließlich mit Ismene auseinander; mit den Worten:

„Du lebſt, doch meine Seele weilet längſt
Im Hades, darum wirk ich für die Toten nur“
(V. 559 f.)

verſtummt ſie. Der weitere Verlauf der Szene ſpielt nur zwiſchen Kreon und Ismene, deren weicher Seele jene Apoſtrophe allerdings gemäß iſt.

Wie ſtimmt nun zu dem trotzigen Mut, mit dem ſie ihr Todesurteil aufnimmt, die ergreifende Klage bei ihrem letzten Auftreten, wo ſie vom Leben den letzten ſchweren Abſchied nimmt? Sie müßte trotz ihrer Schwermut nicht das ſtarke, geſunde Weſen ſein, wenn ſich nicht der kraftvolle Lebenstrieb, der in ihr pulſiert, gegen die Vernichtung wehren wollte. In der Blüte prangender Jugend und Schönheit dahin müſſen, die Sehnſucht jedes geſunden Weibes ungeſtillt zu ſehen! Von dem Chor, von allen Menſchen ſich verlaſſen wähnend! Wer kann ohne tiefe Bewegung die Worte hören:

„Seht mich, Bürger der Heimatſtadt,
Wandeln den Weg, den letzten,
Schauen der Sonne letzten Strahl
Und nie wieder! Lebend führt
Hinab zu des Acheron Ufer
Hades mich, der allbettende

Ohne Brautgeſang.
Kein Hochzeitsklang
Tönt mir;
Dem Acheron muß ich vermählen mich."
(V. 806 ff., ebenſo 876 ff.)

Nicht leicht alſo wird ihr der Abſchied vom Leben. Doch da ſie alles hinter ſich geworfen hat, gibt ſie ſich im Grabgewölbe den Tod mit der wilden Entſchloſſenheit, welche dieſem heroiſchen Charakter, der Tochter dieſes Geſchlechts entſpricht.

Die fruchtbare Kategorie des Gegenſatzes treibt bei Sophokles nicht bloß kontraſtierende Charaktere hervor, ſondern entwickelt auch innerhalb desſelben Charakters gegenſätzliche Seiten, welche wie die „gegenüberliegenden Blätter" einer Pflanze hervorwachſen und in ſcheinbarer Zwieſpältigkeit doch, derſelben Wurzel entſpringend, ſich zu höherer Einheit zuſammenſchließen. So bildet zu der verwundenden Schroffheit, zu dem Trotz, zu der Leidenſchaftlichkeit Antigones ihre rührende, aufopfernde Liebe bis zum Tode das Komplement. Sie iſt ein Typus der Kindes- und Schweſterliebe. Sie gibt die Freuden der Jugend, die Hoffnung des Weibes, das eigne Leben hin, um mit dem alten Vater Entbehrung und Hunger zu teilen und ſein Bettlerlos zu lindern, um dem Schatten des Bruders Ruhe im Hades zu erkaufen.

Die Liebe zum Vater tritt vor allem im Ödipus auf Kolonos hervor. Wie rührend ſchildert ſie Ödipus ſelbſt V. 345 ff.:

Seit der Kindheit Pflege ſie
Entwachſen war und ihres Leibs Geſtalt erſtarkt,
Geleitet ſie den Greis, die Ärmſte, ſtets mit mir
Umirrend, heimatlos und ohne Raſt im Wald,
Dem wilden, wandernd, ohne Speiſe, unbeſchuht,
Des Regens Schauer und der Sonnengluten Qual
Erduldend, eine Heldin! Sie verſchmäht, bequem
Im Haus zu leben, daß der Vater hab' ſein Brot.
(S. auch V. 747 ff.)

So handelt Antigone in der Tat durch den ganzen Verlauf des Stückes. Sorglich geleitet und ſtützt ſie den hilfloſen Blinden (V. 1 ff.); als er auf dem rauhen Steine niederkauern will,

iſt ſie mit liebevollem Zartſinn um ihn bemüht (V 97 ff.). Der furchtſame Chor will den Fluchbeladenen trotz ſeiner Bitte vom Hain der Eumeniden vertreiben; da tritt ſie für ihn ein und fleht um Erbarmen (V. 236 ff.). Kreon hat ſie von der Seite des Vaters wegſchleppen laſſen: wie ſchön vermählt ſich der Dank der Zurückgeführten gegen ihren Retter mit der Freude der Wiedervereinigung! Da es das letzte Scheiden gilt, will ihr wie Ismene vor Jammer das Herz brechen (V. 1606 ff., 1620, 1646, 1668 f.). Aufgelöſt in Schmerz beweint ſie in dem Threnos V. 1670 ff. den Tod des Vaters, ſie ſehnt ſich nach der früheren Not und Drangſal zurück (V. 1694): hätte ſie doch dann den Vater, den geliebten, noch, den jetzt der Erde Dunkel umhüllt (V. 1700). Verzweifelt will ſie in leidenſchaftlicher Sehnſucht zurückſtürzen zu der unheimlichen Stätte, wo der Vater ihr entſchwand, ſie fleht die Schweſter an, ſie auf ſeinem Grabe zu töten (V. 1733), Theſeus, ſie dorthin zu führen und, da ihm dies verſagt iſt, ſie nach Theben zu ſchicken.

Nicht um ihretwillen.

Denn die Liebesfülle dieſes Herzens erſchöpft ſich nicht: jetzt ſorgt ſie um die Brüder; ſie will verſuchen, den heranſchreitenden Mord zu wenden (V. 1770 f.). Offenbar nimmt der Dichter in dem ſpäter entſtandenen Ödipus auf Kolonos nicht mit dieſen Worten allein Bezug auf die frühere Tragödie: das ganze Verhalten Antigones zu Polyneikes iſt davon beeinflußt. Theſeus vermag nicht den ſtarren Sinn des Ödipus zu erweichen, daß er den Sohn vor ſich läßt; dem Flehen Antigones gelingt es:

„Du zeugteſt ihn: drum, wenn er dir auch angetan
Das Schlimmſte, das Ruchloſeſte, mein Vaterherz,
So darfſt du doch mit Böſem ihm vergelten nicht.“
(V. 1189 ff.)

Iſt das nicht herrlich? nicht höchſter Seelenadel? Sie ermutigt Polyneikes zum Weiterſprechen, da er bei dem finſteren Schweigen des Vaters gleichfalls verſtummt (V. 1280), ſie redet zum guten (V. 1414), und wenn es ſeine Kriegerehre erlaubte, würde er der geliebten Schweſter (V. 1445) am eheſten nachgeben. Heiß bricht ihr Schmerz bei ſeiner Weigerung durch (V. 1427) und bei ſeiner Todesahnung:

„Weh mir Unſeligen,
Wenn man mich dein beraubt!“ (V. 1443 f.)

Wir ſehen ſie im Geiſte bei ſeiner Leiche knien, ſchluchzend der Nachtigall gleich, wenn ſie leer von ihren Kleinen das Neſt erblickt (Ant. 423 ff.). Und wie in jenen Worten Antigones, ſo deutet der Dichter in der Bitte des Polyneikes V. 1408 ff. rückwärts ſchauend den Keim der Idee an, welche ihn zu der früheren Tragödie inſpirierte. Wie aber die Liebe zum Bruder das Drama durchglüht, welches den Namen der Heldin trägt, braucht dem Leſer nicht erläutert zu werden.

Eine vollſtändige und objektiv nur aus dem Werke des Dichters geſchöpfte Analyſe des Charakters, mag die oben entwickelte nun dieſe Bezeichnung verdienen oder nicht, löſt auch die Frage nach der „Schuld“ der Heldin. Sie iſt vielumſtritten wie wenige, und der Eifer der Kritiker „wälzt vermehrend“ die Flut der Unterſuchungen noch immer in Büchern, Programmen und Zeitſchriften.

Die Urſache, daß eine Übereinſtimmung bisher nicht erzielt iſt, dürfte darin zu ſuchen ſein, daß man mit dem Begriff Schuld verſchiedene Vorſtellungen verbindet, insbeſondere mit dem der tragiſchen Schuld. Sagt doch ſchon G. Freytag mit Recht: „Die Ausdrücke tragiſche Schuld, innere Reinigung, poetiſche Gerechtigkeit ſind bequeme Schlagwörter der Kritik geworden, bei denen man ſo verſchiedenes denkt.“ Die Schwierigkeit liegt darin, daß keine gemeingültige Definition vom Weſen des Tragiſchen beſteht und deshalb auch die Meinungen über das, was tragiſch iſt, auseinandergehen.

Es ſoll nun hier nicht verſucht werden, die vorhandenen Begriffsbeſtimmungen um eine neue zu vermehren, jedoch wird zuzugeben ſein, daß Tragik im weiteſten Sinne da entſteht, wo ein im Guten oder Böſen groß angelegter Menſch im Kampf mit feindlichen Gewalten ringt und dieſen unterliegt oder ſie beſiegt. Unterliegt mit oder ohne Schuld.

Schuld entſteht als die Folge einer Handlung des Helden. Letztere entſpringt entweder der treibenden Kraft ſeiner Natur oder ſie erfolgt gegen ſeinen Willen infolge einer Verkettung

unheilvoller Umſtände. Im erſten Falle trägt er die Verantwortung für ſein Tun, denn ſein freier Wille hat die Handlung bewirkt; im zweiten ſprechen wir ihn davon frei, denn für das, was ich gezwungen tue, kann man mich nicht zur Rechenſchaft ziehen. Die Mehrzahl der vorhandenen Tragödien läßt den Helden im erſten Sinne ſchuldig werden. Denn die Welt des ſchönen Scheins ſpiegelt nur das wirkliche Leben wider, und wenn wir in dieſem ſich Tragödien abſpielen ſehen, ſo pflegt der Unterliegende an einer oder mehreren Handlungen zugrunde zu gehen, welche die Frucht ſeines freien Willens ſind oder deſſen, was man freien Willen nennt, für die er daher verantwortlich iſt. Die Abſtufungen der Schuld ſind ſo mannigfaltig wie die Charaktere vielgeſtaltig: Richard III. iſt ein Teufel und handelt aus Grundſatz teufliſch, Macbeth, von Natur kein Böſewicht, läßt ſich zum Böſen verleiten und watet, einmal in Schlechtigkeit verhärtet, in einem Meer von Blut, um die Krone Schottlands zu gewinnen und zu behaupten, Wallenſtein, ein großer Menſch mit edlen Zügen, verübt ſchwarzen Verrat an ſeinem Herrn und Kaiſer, Maria Stuart ſtirbt als fromme Büßerin, aber ſie büßt doch ſittliche Vergehen.

Seltener iſt der zweite Fall; aber gerade dann, wenn der Held die Tat wider ſeinen Willen begehen muß, wirkt ſie in ſpezifiſchem Sinne tragiſch. Ein bekanntes, klaſſiſches Beiſpiel, wenn auch im Epos, iſt Rüdiger von Bechlarn, der in dem Konflikt zwiſchen den Pflichten der Vaſallentreue einerſeits, der Vaterliebe und Gaſtfreundſchaft anderſeits zerrieben wird. In der Tragödie liegen beſonders klar die Fälle Romeo und Luiſe Millerin. Romeo läßt ſich im Lenze ſeines Liebesglücks und vor der Erfüllung ſeiner ſeligſten Hoffnungen ſtehend von dem Raufbold Tybalt beſchimpfen und vergibt ihm um Juliens willen; als aber Mercutio für ihn eintritt und fällt, muß er den Freund rächen. Es iſt ſeine Pflicht, und er erfüllt ſie mit blutendem Herzen, denn er weiß, daß er ſein und Juliens Verderben herbeiführen wird. Luiſe Miller ſchreibt, von einem hölliſchen Schurken gequält, um ihren Vater vom Tode oder ewiger Kerkernacht zu retten, einen Brief, „den ihr Herz verdammt“, — zu ihrem und Ferdinands Unheil. — Romeo wie Luiſe handeln unter dem Zwang unwiderſtehlicher Mächte, müſſen ſo handeln, wie ſie handeln,

obgleich sie wissen, daß sie eben dadurch ihr und ihrer Teuern Glück und Leben zerstören. Wer ist der erste, der einen Stein gegen sie aufhebt? Gegen Romeo, der selbst heute nur formell bestraft würde, dem aber nach den Anschauungen seiner Zeit die Rache geradezu sittliche Pflicht ist; gegen Luise, die eine Lüge schreibt unter dem Druck satanischer Mittel und wie Romeo aus dem edelsten Motiv, wissend, daß sie damit sich selbst zerstört?

Wollen die Dichter beiden damit eine sittliche Schuld aufgebürdet wissen? Nimmermehr. Und eben, weil hier eine Handlung geschieht, die nach christlichem Sittenbegriff zwar unmoralisch ist, für welche den Täter aber keine Verantwortung treffen kann, da sie gegen seinen innersten Willen geschieht, da sie den edelsten Motiven entspringt, ja noch mehr, da sie vollzogen wird, obwohl der Täter weiß, daß er dadurch sehenden Auges sein und seines Liebsten Glück und wahrscheinlich auch Leben vernichtet, — eben aus diesem Grunde erschüttern uns solche Fälle am tiefsten, erfüllen unser Herz mit dem innigsten Mitleid, gerade darum sind sie, nach der Vorstellung, welche wir mit dem Worte verbinden, die tragischsten.

Begehen nun Romeo und Luise eine Schuld? Ja, denn jener tötet, diese lügt. Eine Schuld mit freiem Willen, die sie verantwortlich macht? Nimmermehr. Eine solche Schuld nun möchten wir, weil sie im eminenten Sinne erschütternd und mitleiderregend wirkt, tragische Schuld im eigentlichen Sinne nennen.

Wenden wir die gewonnenen Resultate auf Antigone an. Wie liegt ihr Fall? Sie handelt aus freiem, freudigem Willen. Sie erfüllt ein heiliges Sittengesetz, das Zeus und Dike gebieten, und übertritt dadurch das unmenschliche Gebot eines eigensinnigen Despoten. Sie kann die Verletzung dieses Gebotes nicht vermeiden, denn die Erfüllung des einen schließt die Beobachtung des andern aus. Welcher Scharfsinn vermag nun herauszuklügeln, daß die Erfüllung des Sittengesetzes eine sittliche Schuld involviere, mag man auch noch so viele Menschensatzungen übertreten müssen, um ihm genügen zu können? Wir sollen Gott mehr gehorchen als den Menschen.

Auch tut man jenem Befehl Kreons zu viel Ehre an, wenn man ihn ein Staatsgesetz nennt: von den athenischen Hörern empfand ihn gewiß niemand als solches. Allerdings war es attisches Gesetz, daß Hochverräter und Tempelschänder kein Grab

in der Heimat haben ſollten. Aber der Geſetzgeber hütete ſich vor der Beſtimmung, daß der Leichnam auf Landesgebiet verweſen ſollte: er iſt über die Grenze zu ſchaffen. Und jeder Angehörige hat die heilige Pflicht, für die Beſtattung zu ſorgen; das war Sittengeſetz, deſſen Erfüllung keine Obrigkeit je verbot. Kreon nun, der berufene Hüter von Recht und Geſetz, ſündigt mit ſeinem Gebot ſogar wider das Staatswohl. „Indem er den unteren Göttern vorenthält, was ihnen gebührt, beleidigt er die oberen. Die Hunde und Vögel, die den Leichnam des Polyneikes zerfleiſcht haben, beſudeln nun die offenen Altäre, nicht nur in Theben, ſondern auch in den fremden Städten des Landes. Der Opferſchauer kann ſein Geſchäft nicht mehr beſorgen, der Verkehr mit den Göttern iſt unterbunden, und damit iſt die Staatsmaſchine überhaupt gehemmt“ (Corſſen). — Wo nun in aller Welt entſpringt eine Schuld Antigones?

Um zu beweiſen, daß der Dichter ſelbſt ſeine Heldin mit einer Schuld belaſten will, könnte man die Worte des Chors V. 852 f. anführen:

„Auf dich bäumend im höchſten Trotz
Stürmteſt du gegen der Dike Thron.“

Dies wäre allerdings eine ſchroffe Verdammung ihres Tuns. Aber man muß für die objektive Beurteilung unterſcheiden zwiſchen den Geſängen, in denen der Chor dem Dichter als Sprachrohr für ſeine Anſchauungen dient, und ſolchen, in denen er für ſeinen Herrn Partei ergreift oder ſeinen ſubjektiven Anſchauungen und Gefühlen Ausdruck leiht. Letzteres iſt weitaus die Regel, namentlich in den kurzen Einwürfen des Dialogs und in den kleinen Geſangspartien. Zu dieſen gehören auch jene Worte. In ſolchem Falle hat ſein Urteil um ſo weniger objektiven Wert, als er, wo der König oder Herr im Spiel iſt, überaus zaghaft und ängſtlich zu ſein pflegt.

Wie vorſichtig man ſein muß, wenn man ſich auf ſein Zeugnis berufen will, beweiſt z. B. Philoktet 1116 ff. Philoktet, ſeines Bogens beraubt und vor dem Hungertode ſtehend, verflucht den, der dies erſonnen, und wünſcht ihm ein gleiches Geſchick. Was antwortet der Chor? „Die Schickung der Götter und nicht Hinterliſt von meiner (d. h. Odyſſeus) Hand hat dir dies angetan.

Schleudere deinen Fluch auf andere!“ Er hütet ſich wohlweislich, dieſe „anderen“ namhaft zu machen. Alſo weil es Schickſalsbeſchluß iſt, daß Troja nur durch Herakles' Bogen bezwungen werden kann, haben die Götter den rechtmäßigen Beſitzer hinterliſtig ſeines Eigentums beraubt, ſo daß er nun auch noch verhungern muß! Die Götter tragen die Schuld, nicht Odyſſeus! Das iſt denn doch der Gipfel entweder der Frivolität, erklärbar dadurch, daß aus dem Chor in Wirklichkeit Odyſſeus ſpricht, oder der Beſchränktheit, wenn man die Worte als Meinung des Chors ſelbſt faßt.

Ebenſo haben auch jene Chorverſe aus der Antigone nur den höchſt zweifelhaften Wert einer ſubjektiven Äußerung, welche furchtſame Greiſe unter dem Drucke der Herrſchaft und Gegenwart eines mißtrauiſchen Tyrannen tun. Für die Auffaſſung des Dichters beweiſen ſie gar nichts.

Mit ſcheinbarem Recht dagegen wird man dafür auf das zweite Staſimon V. 582 ff. hinweiſen. In dieſem Lied von der Ate, der Verblendung, ſingt der Chor von dem Leid und Fluch des Labdakidengeſchlechts und ſagt, daß jetzt den letzten Sproß des Hauſes niedermäht die blutige Sichel der Unterirdiſchen *λόγου τ' ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς*. Dies ſind die entſcheidenden Worte. Man hat an ihnen Anſtoß genommen (was auch wir tun), und Nauck vermutete anſprechend *φρενῶν τ' ἄνοια καὶ δόμων* (oder *γένους*) *Ἐρινύς*, alſo: Antigone vernichtet ihres Sinnes Unverſtand und ihres Hauſes Rachegeiſt. Das iſt allerdings immer nur eine Konjektur und keine Emendation. Hält man aber auch an der in ihrer zweiten Hälfte unklaren Überlieferung feſt, ſo kann ſie nur bedeuten: der Unverſtand ihrer Worte und die Verwirrung ihres Sinnes, d. h. ihr Trotz. Alſo auch nach dieſer Stelle führt Antigone ihren Tod durch unverſtändige Worte und Trotz herbei, aber nimmermehr kann man aus den Worten eine ſittliche Schuld herausinterpretieren. Das Objekt der Ate übrigens im ethiſchen Sinne — dem das Böſe gut erſcheint (V. 622) — kann in dieſem Liede, wie die zweite Antiſtrophe zeigt, niemand anders ſein als Kreon.

Auch hebt Sophokles an keiner Stelle der Dichtung hervor, daß Antigone ſich in einem Konflikt befindet, deſſen Durchkämpfung ihr Qual oder auch nur Bedenken bereitet. Im Gegenteil!

Will man der Heldin aber gar als Schuld anrechnen, daß ſie die heilige Pflicht mit Neigung, ja mit Leidenſchaft erfüllt? Das iſt eine Abſurdität. Oder begeht ſie eine tragiſche Schuld in jenem engeren Sinne, die ihr wie Rüdiger, Romeo oder Luiſe das Herz zerreißt? Noch weniger.

Und doch überwiegt die Zahl derer, welche Antigone eine „Schuld“ irgend eines Grades beilegen. Sehen wir von der Auffaſſung Hegels, Boeckhs und ihrer Anhänger ab, ſo ſagt ſelbſt ein ſo klarer und beſonnener Beurteiler wie F. Kern: „So beſteht die Schuld der Sophokleiſchen Antigone, die voll hochherzigen Sinnes für den toten Bruder handelt, nur in der Art, wie ſie nach der Tat mit ganz unnötigem Trotz und ſchneidendem Hohn dem Könige entgegentritt und jeden verſöhnenden Ausgang unmöglich macht. Dagegen wiegt das Unrecht Kreons ſehr viel ſchwerer uſw.“ Dieſe letzten Worte laſſen wenigſtens zweifelhaft, ob Kern auch Antigone ein Unrecht, d. h. eine ſittliche Schuld imputiert, oder ob er nur ſagen will: ſie iſt ſchuld an ihrem Tode.

Damit ſind wir auf den letzten Punkt gekommen. Was bewirkt den Tod der Heldin? Darauf kann die Antwort nur lauten: ihr leidenſchaftlicher Trotz, ihr Hohn gegen Kreon. Hätte ſie ſich vor dem Könige gedemütigt, hätte ſie auch nur mit der Rechtfertigung ihres Tuns eine Bitte verbunden, die aus einem Frauenherzen, aus einem ſolchen Munde kommend doppelte Kraft hat, ſo hätte Kreon ſeinen Schein retten können und ſie mit erleichtertem Herzen begnadigt. Aber dies macht ihr Charakter unmöglich, ſie wäre dann nicht Antigone, ſondern eine Iphigenie. So alſo veranlaßt ihr Charakter den tragiſchen Ausgang des Stückes, der mit ihrem Tode einſetzt und mit deſſen Folgen, dem Untergang von Kreons Hauſe, ſchließt. Die ſittliche Schuld an Antigones, Haimons und Eurydikes Selbſtvernichtung trägt Kreon, nicht die Heldin. Sie iſt wohl ſchuld an ihrem Tode, aber ſie begeht keine Schuld, weder eine ſittliche, noch eine tragiſche.

Jokaſte.

Aus anderem Stoff geformt als die Tochter iſt Jokaſte, die Gemahlin des Ödipus. Allerdings trägt auch ſie Züge, welche ſie einer Königin nicht unwert machen. Sie iſt, wie früher bereits nachgewieſen, Ödipus teuer, ſie auch die einzige, welche ihn zu beſänftigen vermag, wenn die überkochende Leidenſchaft ihm die Beſinnung raubt. Ihre hoheitvolle Erſcheinung trennt die ſtreitenden Männer, zwiſchen die ſie mit dem herben Worte tritt:

„Welch tör'ger Hader iſt es doch, Unſelige,
Den ihr erhoben? Schämt ihr euch nicht, da das Land
In ſchwerer Not, noch zu erregen eignes Leid?“
(V. 634 ff.)

Dieſen Erfolg erringt ſie, weil Ödipus ſie liebt. Wie aber ſoll Liebe ohne Achtung beſtehen, wenn Mann und Weib in dauernder Gemeinſchaft leben? Kann ein großer, guter Mann, der Ödipus iſt, beide Gefühle hegen, wenn „ein Peſthauch“ von ihr ausgeht, wie H. F. Müller in ſeiner ſonſt ſo geiſtvollen Unterſuchung[1] mit kraſſer Übertreibung behauptet? Sie vergilt ſeine Liebe und ſein Vertrauen mit Gegenliebe, ſie ſorgt für ihn und um ihn als rechte Lebensgefährtin.

„Nimmer würd' ich etwas tun, das dir nicht lieb“
ſagt ſie V. 863. Sie ſieht ihren Gemahl von geheimer Angſt gefoltert. Da hebt ſie ihr Recht hervor, als ſein Weib zu erfahren, was ihn bedrückt:

„Hab' doch wohl auch ich ein Recht
Zu hören, was in deinem Herzen ſchwer du trägſt.“
(V. 769 f.)

Sie weiß auch, daß ſie ſich auf dieſes Recht nicht vergeblich berufen wird, denn ſie hat ſich ſein Vertrauen erworben.

„Könnt ich's erzählen einem beſſern Freund
Als dir, der ich muß wandern ſolche Schickſalsbahn?“

ſo ſagt der gebeugte Mann V. 772 f. und ſchüttet ihr darauf ſein Herz aus, mit den Worten beginnend:

„Und dir, mein Weib, will ich die Wahrheit ſagen.“
(V. 800.)

[1] Progr. von Blankenburg a/H. 1887.

Mit allen Mitteln bemüht sie sich, den Gequälten zu beruhigen, auf der Bühne und im Palast; nur die Sorge um ihn, nichts anderes treibt sie zum Gebet an den Altar. Und die Liebe zu ihrem Gemahl preßt ihr auch, als sie zuerst den grausigen Zusammenhang erkannt hat, die bei Seite gesprochenen Worte aus: — „genug, daß ich im Unglück bin“ (V. 1060).

Freilich, die Liebe zu ihrem Gatten ist das einzige, was diese Frau adelt, denn sonst steht sie in scharfem Gegensatz zu ihm. Für Mutterliebe scheint in ihrem Herzen kein Raum zu sein. Wenn auch ein Schimmer von Mitleid mit dem ausgesetzten Säugling durchblickt in den Worten:

> Denn wahrlich nicht hat jener Unglückſel'ge ihn
> Getötet (V. 855),

so schaudert man doch zurück vor der Eiseskälte ihres gefühllosen Berichts (V. 717 ff.):

> Doch die Geburt des Knaben trennten nicht drei Tag'
> Vom Tod, denn jener schnürt' die Fußgelenk' ihm ein,
> Ein andrer warf ihn in ein unwegsam Gebirg.

An dieser Stelle berichtet sie sogar noch unwahr. Denn aus ihren Worten muß man schließen, daß Laios dem Diener das Kind übergeben hat, während dieser V. 1173 aussagt, sie selber habe es getan. Welcher Mutter würde man ein Kind, das sie mit tausend Schmerzen geboren, nicht von der Brust reißen müssen! Doch was ist ihr Mutterliebe, wenn dadurch die Behaglichkeit des ferneren Lebens untergraben wird! Und die Wolke, welche durch die Geburt jenes Knaben über Laios' Haupte hängt — nicht über ihrem, denn sie glaubt nicht an Orakel! — würde auch den Sonnenschein *ihres* Lebens verdunkeln.

Den innersten Kern ihres Wesens enthüllt sie in den drei Versen 977—79:

> Wozu noch Furcht dem Menschen, wenn der Zufall blind
> Regiert und der Vorausſicht Klarheit nicht vergönnt?
> In den Tag zu leben ist das beste — wie man kann.

Namentlich der letzte Vers charakterisiert sie, und nach dieser Maxime handelt sie. Nur sich die süße Gewohnheit des Daseins nicht stören lassen, nur allem Unangenehmen sorgfältig aus dem Wege

gehen, das Auge ſchließen vor jeder Gefahr! Sie läßt ſich vom Strome treiben, laviert bei widrigem Wind, ſo gut es geht, und läßt im übrigen den Dingen ihren Lauf. Ihr ſeichtes, flaches Naturell kontraſtiert auf das eindruckvollſte mit Ödipus, der den Dingen ſtierköpfig auf den Grund geht und nicht ruht, als bis er zum bittern Ende durchgedrungen iſt.

Nicht als ob man ihrer Oberflächlichkeit einen beſonderen Vorwurf zu machen hätte, wenn ſie ſich bei der falſchen Schlußfolgerung beruhigt: der entronnene Diener hat damals ausgeſagt, Räuber hätten Laios erſchlagen; er kann jetzt vor der Stadt nicht zum Lügner werden: du biſt alſo nicht der Mörder. Dies iſt Frauenlogik. Das ſcharfe, folgerichtige Denken iſt Sache des Mannes; das Weib erfaßt, was unter der Oberfläche der Dinge liegt, durch die Feinheit ſeines inſtinktiven Gefühls. Daß ſie aber nach allem, was vorgegangen iſt, nichts ahnt; daß ſie nicht fühlt, wie hier etwas Furchtbares heranzieht, das iſt unbegreiflich, und die ganze Art, wie ſie den Fall beiſeite ſchiebt als unbequem für ihre und ihres Gatten Ruhe, kennzeichnet ihre Leichtfertigkeit. Dieſe erſcheint um ſo verwerflicher, weil in der Not des Landes der allſehende Gott angerufen iſt und der Mund des Sehers keinen andern denn ihren Gemahl als die Quelle des Unheils nennt.

Und hier öffnet ſich die ganze Kluft des Gegenſatzes zwiſchen ihr und Ödipus. Was ſind Götter! Der blinde Zufall beherrſcht die Welt. Warum ſollen wir uns durch Orakel das Herz beſchweren laſſen? Als Frucht ernſten philoſophiſchen Denkens muß man ſolche Lebensanſchauung reſpektieren, bei Jokaſte entſpringt ſie der Bequemlichkeit und Gedankenloſigkeit. So ſteht ſie in einer Zeit, wo die Skepſis den frommen Sinn des Menſchen noch nicht angefreſſen hat, da, von dem törichten Ballaſt eines läſtigen Orakelglaubens glücklich befreit. Daher möchte ſie auch Ödipus ſeinen Glauben an die Wahrheit der Orakel ausreden (V. 709 ff.):

„Kein Sterblicher, des Seherkunſt untrüglich iſt.
Dafür ſoll dir in Kürze werden ein Beweis.
Denn ein Orakel kam dem Laios einſt — nicht von
Apollon ſelber mein' ich, von den Dienern nur."

Noch nimmt ſie hier vorſichtig den Gott aus und bezichtigt nur

ſeine Diener der Unglaubhaftigkeit. Doch bald (V. 720 und ſpäter V. 852) wird ſie kühner und greift Apollon ſelbſt an:

„So hat Apollon hier denn nicht erfüllt ſein Wort;“ und
„Niemals wird er [der Diener] erweiſen doch des Loxias
Orakel als erfüllet.“

Alſo der Gott prophezeit falſch! Deshalb ſchließt ſie hier vermeſſen:

„Drum werd' ich, was die Seherkunſt angeht, um ſie
Auch nicht im mind'ſten kümmern für die Zukunft mich.“
(V. 857 f.)

Nur um die Seherkunſt nicht? Im Grunde auch nicht um die Götter. Allerdings tritt ſie nachher mit einer Opferſpende aus dem Palaſt, um von Apollon eine erwünſchte Löſung zu erbitten, doch bei Leibe nicht aus eignem Antrieb! Sie hat keine Angſt! Und das ganze Gebet iſt, wie v. Wilamowitz geſehen hat, eigentlich gar keines. Es beſteht aus ganzen drei Verſen (919—21), und alle ihre Worte vorher und nachher ſind für ihre religiöſe Anſchauung charakteriſtiſch. „Der Gedanke, zu den Göttern zu gehen, iſt ‚an ſie herangetreten'.“ Zu welchem Gott ſie betet, iſt ihr gleichgültig, daher „zu gehen zu der Götter Tempeln“. Vor dem Palaſte ſteht, ein erwünſchter Zufall, ein Altar des Schirmherrn der Straßen und Plätze, Apollon,[1] darum tritt ſie an dieſen: „du biſt der nächſte ja“ (919). Man kann ſich kaum des Verdachts erwehren, daß ſie „der nächſte“ ebenſoſehr in lokalem als in kauſalem Sinne meint.

Und wie triumphiert ſie, als der Gott ihr „Gebet“ unmittelbar darauf erhört zu haben ſcheint!

Orakel ihr der Götter — ach
Wohin ſeid ihr! (V. 946.)

Mit der frevelhaften Mahnung an Ödipus (V. 952 f.):

„Vernimm den Mann hier, und wenn du gehört, dann ſieh,
Wo blieb des Gotts Orakel, das hochheilige“

iſt die nackte Hybris da, welcher nun auf den Ferſen die rächende Nemeſis folgt. Und doch würde ſie vielleicht fähig geweſen ſein, den Greuel zu ertragen und weiter zu leben, wenn ſie nur allein die Wiſſende bliebe. Alles verſucht ſie, ihrem Gemahl und der

[1] *Ἀπόλλων Ἀγυιεύς*, vgl. Eurip. Phoin. 631.

Umgebung das ſchauerliche Geheimnis zu verbergen, bittet und fleht, von weiterer Nachforſchung abzuſtehen. Erſt als ſie ſieht, daß Ödipus nicht abläßt und daß alles ans Licht kommen wird, ſtürzt ſie hinweg, von Furien gepeitſcht, und endet in Verzweiflung.

Ismene und Chryſothemis.

Ismene und Chryſothemis ſind Nebenfiguren, welche den Zweck haben, Antigone und Elektra als Folie zu dienen. Sie ſind durchaus als Gegenſätze zu ihren älteren Schweſtern gedacht, um die Größe und Energie der Heldinnen deſto wirkungsvoller hervortreten zu laſſen. Wie Antigone und Elektra in ihrem Charakter innere Verwandtſchaft zeigen, und wie die Idee beider Tragödien einander ähnlich iſt, ſo tragen auch Ismenens und Chryſothemis' Züge das gleiche Grundgepräge.

Beide ſind jüngere Schweſtern und genießen als ſolche den Vorzug geringerer Verantwortlichkeit, denn wir verlangen von der Jugend überhaupt nicht den Ernſt angeſichts der ſchweren Fragen und unerbittlichen Forderungen, welche das Leben ſtellt. Beide ſind weiche Naturen voll zärtlichen Gefühls und inniger Hingabe an ihre Lieben, beide zarte Blumen, welche das Auge erfreuen und den Garten zieren, in dem ſie aufgeblüht ſind, die aber vor den rauhen Stürmen ſich beugen und ſchmiegen, unfähig, ſich ihnen entgegenzurecken wie der kernige Stamm und die knorrigen Äſte der Eiche. Beide ſtehen in dem Kampfe, den Antigone und Elektra ausfechten mit der vollen Energie ihres heroiſchen Willens, innerlich auf der Seite der Schweſtern. Ismene will ſogar, als es zum Äußerſten kommt, mit Antigone ſterben (V. 544 f.):

„O liebſte Schweſter, weis mich nicht zurück, mit dir
Zu ſterben."

Chryſothemis erklärt:

„Bei den Göttern, nicht geringer iſt mein Schmerz
Ob unſrer Lage, denn der deine: hätt' ich Kraft,
Ich würde ihnen offenbaren, wie ich denk'." (V. 322 ff.)

Sie iſt dann auch bereit, die Spende der Mutter wegzugießen und im Sinne Elektras zu opfern und zu beten (V. 466). Sie weint

Freudentränen, als ſie die Zeichen des Bruders auf dem Grabe des Vaters erblickt; außer ſich vor Jubel und Entzücken vergißt ſie die korrekte Haltung, die ſich für eine Prinzeſſin ſchickt, und läuft zur Schweſter zurück, da ſie ihr die holde Botſchaft nicht ſchnell genug bringen kann. Die Glut der Freude und des eiligen Laufes zugleich röten ihre lieblichen Wangen (V. 888). Der Schmerz um den vermeintlich toten Bruder faßt dann auch ihr Herz an, wenngleich nicht in der Stärke wie ihre Schweſter.

An Ismene und Chryſothemis tritt die Aufforderung, teilzunehmen dort an der Beſtattung des Bruders, hier an der Sühnung des Vatermordes. Beide verſagen ſich den Schweſtern, müſſen es, da ſie ihre Natur dazu zwingt. Beide verteidigen ihre Poſition auch mit denſelben Gründen, ja Worten: ſie ſeien ſchwache Frauen, die dem herriſchen Willen und der überlegenen Kraft der Männer weichen müßten (Ant. 61 f., El. 340, 977 f. 1014); wenn man dem Stärkeren ſich nicht beugte, ſo mache man das Übel nur ſchlimmer (Ant. 64, El. 1003). Sie zittern für die Schweſtern, ſie mahnen ab von ihrem Entſchluß; ſie raten wenigſtens zur Vorſicht; ſie geloben, ohne daß man dies verlangt oder es ihnen auch nur dankt, Stillſchweigen über das Ungeheure, das ihnen anvertraut iſt und das alle verderben wird (Ant. 85, El. 1011). Beide erhoffen für ihren Mangel an Mut und Tatkraft die Verzeihung der Toten (Ant. 65 f., El. 400). Beide erfahren die ſchroffſte Abweiſung und ſind dann für die Schweſtern nicht mehr vorhanden. Beide, um auch eine äußerliche Gleichheit zu erwähnen, welche natürlich der gleichen Abſicht des Dichters entſpringt, treten in zwei Szenen und zwar in der erſten Hälfte des Stückes auf und verſchwinden, nachdem ihr Zweck, den Charakter der Heldinnen in die ſchärfſte Beleuchtung zu rücken, erfüllt iſt.

Der Dichter aber hat ſich nicht mit der leichten Arbeit begnügt, den Charakter der Chryſothemis von dem der früher gedichteten Ismene einfach abzuſchreiben. Bei aller Identität jener Grundlinien tragen ſie wieder eigenartige Züge jede für ſich. Die Natur wiederholt ſich nicht, ebenſowenig ein echter und wahrer Dichter: Chryſothemis iſt nicht die Kopie Ismenens.

Chryſothemis iſt putz- und alſo gefallſüchtig. Wie alle normalen Mädchen weiß ſie, ohne daß es ihr jemand zu ſagen braucht,

daß Eleganz und Grazie der Erſcheinung die Blicke der Männer auf ſich zieht, denn „die langhaarige Nation“ (G. Keller) verſteht ihren Vorteil wahrzunehmen, weiß auch — und dies entſchuldigt ſie — daß ihre Blüte nur kurze Zeit dauert und ſie die Gelegenheit beim Schopfe faſſen müſſen. „Auf ein Warten ſind ſie ſchlecht zu ſprechen, denn ſie wollen ihre Kinder als junge Weiber und nicht als halbe Matronen haben und erziehen. Gerade die ſchönſten und geſundeſten eilen ihrem Berufe energiſch entgegen“ (Grüner Heinrich IV 371).[1] Genau ſo realiſtiſch wie die modernen denken die antiken Mädchen. Wer wollte es alſo Chryſothemis verargen, wenn ſie mit beiden Händen nach der Seide und den Perlen greift, welche ihr die Mutter als Lohn für ihre Fügſamkeit ſpendet, und ihren jungen Leib damit ſchmückt und putzt? Dieſer Zug der Putzſucht iſt vom Dichter natürlich beabſichtigt, um die entwürdigende Tracht der Heldin, ihr Leben voll Not und Entbehrung deſto augenfälliger zu markieren. Für Antigone braucht es ſolcher Mittel nicht. Weil aber Elektra weiß, worauf der Sinn der Schweſter gerichtet iſt, lockt ſie ſie zur Teilnahme an ihrem Vorhaben durch die Ausſicht auf eine ſtandesgemäße Heirat (V. 971), die ſich ihr eröffnet, wenn Aigiſthos tot iſt.

Aber auch geiſtig ſteht Ismene über Chryſothemis. Chryſothemis iſt oberflächlicher, ſelbſtſüchtiger, ſchwächer, Ismene gehaltvoller, ernſter, hingebender und willensſtärker, letzteres freilich mit der ſelbſtverſtändlichen Einſchränkung, daß hinſichtlich der Willenskraft ſie eine weite Kluft von Antigone trennt. Man kann bei der wundervollen Szene im zweiten Epeiſodion der Antigone an Shakeſpeares Zähmung der Widerſpenſtigen denken. Denn mit ihrer plötzlich, dem Hörer gänzlich unerwartet erwachenden Willenskraft gleicht Ismene völlig der ſanften Bianka: freilich darf man die Parallele nicht auf Antigone — Katharine ausdehnen. Kreon beweiſt bei dieſer Szene ſeinen Mangel an Befähigung zum Herrſchen auch darin, daß er ein ſchlechter Seelenkenner iſt. Die wahnſinnige Angſt um das drohende Schickſal der Schweſter, welche Ismene im Palaſt umherjagt, deutet er als Zeichen des böſen Gewiſſens und der Mitſchuld (V. 489). Doch in Ismene iſt nur

[1] Berlin, W. Hertz 1884.

der Mut der Verzweiflung erwacht. Jetzt will sie mit Antigone sterben, sie bekennt sich mit zur Tat. In dieser Szene ist sie es, die uns zur Bewunderung hinreißt. Furchtlos gegen den Despoten wirbt und fleht sie um die Liebe der Schwester. Sie soll sie nur nicht von sich stoßen, sie will so gern mitsterben (s. S. 293 f.). Rührend, wie sie bettelt, wie alle verletzende Schroffheit Antigones sie nicht abzuschütteln vermag, rührend, wie sie das verhärtete Herz des Despoten zu erweichen sucht mit dem Hinweis auf das Band, das Antigone mit Kreon durch seinen Sohn verknüpft. Aus ihrem, nicht aus Antigones Munde muß, wie schon früher nachgewiesen wurde, der Vers kommen:

O liebster Haimon, wie entehrt dein Vater dich![1]

Chrysothemis liebt ihre Schwester zwar auch und wünscht ihr alles Gute, aber sie versetzt ihr doch, gereizt, ohne jede Äußerung des Mitgefühls, die Nachricht, daß Elektra, um sie ganz unschädlich zu machen, in ein unterirdisches Verließ geworfen werden soll. Sie würde auch, um dies Schicksal von ihr abzuwenden, sich höchstens zu einer Bitte an die Mutter verstehen, aber sich gewiß nicht dazu entschließen können, mit Elektra vereint in den Tod zu gehen. Dieser Schmetterling gaukelt durch das Leben, fröhlich, wenn er die Augen auf sich zieht durch die schillernde Pracht seiner Flügel, aber unfühlend und unfähig, sich selbst einzusetzen, wenn es gilt, seinem Nächsten in Not und Tod beizustehen. Ein liebenswürdiges, aber flatterhaftes Wesen, das sich hingeben wird, wenn der Ersehnte seiner Träume naht, das aber kein Opfer bringen wird, wenn es selbst dabei zu kurz kommt.

---

[1] Teuffel (Studien und Charakteristiken S. 67) nennt Ismene „die vollendetste, reinste Darstellung edler Weiblichkeit, die wir aus dem Altertum besitzen". Mit Superlativen ist es in den meisten Fällen ein bedenkliches Ding. Setzen wir dann zunächst statt Altertum Sophokles ein; wenn wir uns darauf bei unserm Dichter umschauen, so wird Ismene als Charakterbild edler Weiblichkeit von Tekmessa und namentlich von Deianeira übertroffen. Letztere nennt T. freilich nur „die gutmütige, aber beschränkte Gattin des Herakles" — sehr mit Unrecht, wie sich zeigen wird. — Doch wozu solche Verhimmelungen wie die Ismenens? Um mit Goethe zu sprechen: freuen wir uns doch, daß wir eine solche Fülle edler Frauengestalten des Altertums haben.

Elektra.

In keiner der erhaltenen Tragödien des Sophokles ist, abgesehen vom König Ödipus, der Held oder die Heldin so sehr Träger des gesamten Stückes wie in der Elektra. Ihren Charakter verstehen heißt das Drama begreifen.

Edle Einfachheit ist eines der wesentlichen Kennzeichen griechischer Kunst, also auch der unseres Dichters, nicht am wenigsten in der Anlage seiner Charaktere. Komplizierte Naturen, grüblerische, nervöse, rätselhafte Menschen, wie die Modernen sie mit Vorliebe behandeln, suchen wir bei Sophokles vergebens. So zeigt auch Elektras Charakter einfache Grundlinien. Sie ergeben sich dem Dichter wie bei Antigone, mit der Elektra starke Verwandtschaft zeigt, aus dem Blute, dem sie entstammt, und aus dem, was sie erlebt hat, ehe sie vor uns tritt in ihrer schlichten und doch so gewaltigen Größe.

Auch sie ist, wie Iphigenie von sich vor Thoas sagt, aus Tantalos' Geschlecht, dem göttergeliebten, göttergeschändeten, von dem das Lied der Parze singt:

„Es wenden die Herrscher
Ihr segnendes Auge
Von ganzen Geschlechtern,
Und meiden, im Enkel
Die ehmals geliebten
Still redenden Züge
Des Ahnherrn zu sehn."

Auch sie ist „nur" Agamemnons Tochter, dessen majestätische Gestalt gleich der erste Vers unseres Dramas in den Vordergrund rückt, — doch auch Klytaimestras, müssen wir sofort hinzufügen. Nicht der Klytaimestra des Sophokles, sondern des Äschylus, dieses

in jedem ſeiner Worte und Taten, auch in ſeinen Untaten großartigen Weibes. Ein Löwenpaar aber erzeugt keine Lämmer.

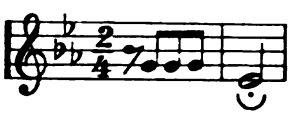
Und was hat dieſes Fürſtenkind erleben müſſen! Nach dem Auszug des Vaters in den großen Krieg ſchon entwickelt genug, um mit eigenen Augen ſehen und beobachten zu können, was um ſie vorgeht, muß ſie mit Scham und Entſetzen das buhleriſche Treiben der eigenen Mutter mit einem faden Geſellen anſehen, die Entehrung eines ruhmvollen Fürſtenhauſes erleben und dann jenen grauſigen Mordtag, an dem die Mutter ihren über alles geliebten Vater mit jenem unheimlichen Beil des Atreus erſchlägt. Dann weitere lange Jahre, in denen das Mörderpaar ſtraflos im Palaſt und im Lande ſchaltet, ſie ſelbſt knechtet und mißhandelt. So iſt ſie geworden, wie ſie iſt, als ſie vor uns tritt: ein alterndes Mädchen, aber ungebrochen an Leib und Seele, verbittert bis in die Tiefe ihres Herzens, leidenſchaftlich in Haß und Liebe bis zu den letzten Konſequenzen, willensſtark, ſtolz und edel, ein heroiſcher Charakter. Der Peſthauch einer unreinen Atmoſphäre, in der ſie jahrelang hat leben müſſen, hat den innerſten Adel ihres Weſens nicht vergiften können. Hart iſt ſie geworden, hart bis zur Erbarmungsloſigkeit gegen ihre Feinde, aber das ſchönſte Wort, welches über Schiller geſprochen iſt:

„Hinter ihm im weſenloſen Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine,“

das können wir auch auf ſie anwenden, namentlich wenn wir ſie mit des Euripides Elektra vergleichen. So aber, wie ſie der Genius unſeres Dichters geſchaffen hat, lebt dieſe herrliche Geſtalt noch jetzt, wohl jedem Gebildeten vertraut, während die Elektra des Euripides glücklicherweiſe nur jenen bekannt iſt, welche ſich aus Beruf oder Neigung mit dieſem Dichter beſchäftigen.

Mit welcher Liebe, mit welcher Meiſterſchaft entwickelt Sophokles dieſen Charakter!

Wie in Beethovens Cmoll-Symphonie das ſchickſalvolle Motiv



zum Eingang die Seele des Hörers ergreift und ſtimmt, ſo bildet im Prolog unſerer Tragödie der Schmerzensruf Elektras, der aus dem Palaſte dringt, noch ehe wir die Heldin leibhaftig vor uns ſehen, den leitenden

Grundakkord, der dann in den 164 Verſen des folgenden Kommos ausgeführt und variiert wird.

Mit größerem Rechte als Kaſſandra kann ſie ſagen, daß auch ihre Jugend nur Weinen war, auch ſie hat bis jetzt nur den Schmerz gekannt. So iſt ſie verblüht in einem troſtloſen Daſein. Wenn ein Königskind ein Leben voller Not und Entbehrung führen muß in ſeinem Vaterhauſe, wo die letzte Dienerin geſättigt vom Tiſch aufſteht, ſo iſt das namenlos bitter. Dieſe Qual ſteigert ſich, wenn ſie ſieht, daß eine fügſame Schweſter in Sammet und Seide geht. Aber mit Elektras leiblicher Not und Entbehrung verbinden ſich ſeeliſche Martern der ſchlimmſten Art, und erſt wenn wir uns klar machen, wie beides zuſammen ein ſchwaches, hilfloſes Weib treffen muß, und gerade in den Jahren, welche ihm die Wonnen des Lebens beſcheren ſollen, erſt dann haben wir die richtige Vorſtellung von Elektras Lage gewonnen. Wie rührend ſteht ſie da, dieſe vergrämte Mädchengeſtalt im zerſchliſſenen, dürftigen Gewande, ohne den ärmlichſten Schmuck, vor ihren glücklicheren Jugendgeſpielinnen, jetzt vermählten Frauen, die gekommen ſind, ſie zu tröſten! Es ſind nicht leere Worte, die ihr trauriges Los im Hauſe ſchildern; ihr Äußeres iſt der redende Beweis:

„Meines Lebens größre Hälfte iſt dahingeſchwunden ſchon
In Enttäuſchung. Nicht mehr trag' ich's!
Denn ohne Kinder verblühe ich,
Liebend Gemahl nicht umſchirmet mich,
Einer verachteten Sklavin gleich
Wohn' ich, die Tochter, im Vaterhaus;
Alſo im här'nen Kleide
Muß ich darbend ſtehn am Tiſche."

(V. 257 ff., ſ. auch Oreſtes' Ausruf V. 1181.)

Lange Jahre ſchon dauern ihre Leiden, Tag und Nacht ununterbrochen, die Macht der Zeit lindert ſie nicht, nein, ihre Peiniger verſchärfen ſie nur. Die Mutter, die ſie geboren, iſt ihre grimmigſte Feindin, ſie und ihr Buhle erniedrigen und beſchimpfen ſie im Hauſe ihrer Ahnen, die Hände, an welchen das Blut ihres Vaters klebt, werfen ihr verächtlich die Brocken hin, von denen ſie ihr elendes Leben friſten muß, um nicht Hungers zu ſterben. Sie, Agamemnons Tochter, muß mit anſehen, wie Aigiſthos auf dem

Thron ihres Heldenvaters ſich ſpreizt, in ſeinen Gewändern prunkt und an dem Herde ſpendet und opfert, an dem er den rechtmäßigen Herrn erſchlug. Sie muß des Frevels Schluß ſchauen, den Böſewicht im buhleriſchen Umgang mit der verworfenen Mutter. Ja, dieſe iſt die ſchlechtere, denn wenn ein Weib fällt, ſo ſinkt es tiefer als der Mann. Den Mordtag hat ſie zu einem allmonatlich wiederkehrenden Feſttag erhoben. Da wird „den rettenden Göttern" geopfert, da werden Reigentänze aufgeführt, es wird geſchmauſt und gezecht, es herrſcht eitel Freude und Jubel im Hauſe.

Die Tochter allein weint und ſchluchzt, aber ihre Tränen dürfen nur im verborgenen fließen:

„Denn ſelbſt nicht ſatt zu weinen mich
Nach Herzensluſt, vergönnen meine Quäler mir."
(V. 285 f.)

Denn der entmenſchten Mutter ſind Elektras Tränen verhaßt und ſtacheln ſie zu wüſten Worten und gräßlichen Wünſchen:

„Du gottverfluchtes Scheuſal (!), dir allein iſt hin
Der Vater; niemand trauert ſonſt der Sterblichen!
Verdirb im Elend, und von deiner ew'gen Pein
Befreien mögen nie die ſtyg'ſchen Götter dich." (V. 289 ff.)

Erwacht aber das böſe Gewiſſen und die Angſt vor der Rache Oreſts, dann verfällt ſie vollends in Raſerei (V. 294). Aigiſthos ſorgt dann, das Feuer noch ſtärker anzublaſen:

Und neben ihr der würd'ge Buhl'
Hetzt ſie noch weiter, ſchürend ihren wilden Haß,
Der Schadenſtifter, aller Feigheit Ausgeburt,
Der nur im Bund mit Weibern ſeine Schlachten ſchlägt.
(V. 299 ff.)

Der Dichter ſorgt auch dafür, daß wir dieſe Schilderungen nicht etwa für übertrieben halten dürfen. Wir ſehen und hören ſpäter ſelbſt, welche Behandlung ſie von Klytaimeſtra wie von Aigiſthos erfährt. Sogleich die erſten Worte der auftretenden Mutter ſind eine Beleidigung für die Tochter, und empören muß uns der hämiſche Hinweis darauf, daß der Peiniger Aigiſthos fehlt und Elektra dies ſofort benutzt, um „ſich draußen herumzutreiben und ihre Freunde zu beſchimpfen". Unwiderſprochen bleibt auch die bittre Anklage, die ſie der Mutter entgegenſchleudert V. 598 ff.:

„Als Tyrannin handelſt du an mir,
An mir, die ein leidvolles Leben trägt, von dir
Und deinem Buhlen überhäuft mit Schmach und Qual."

Als Aigiſthos gegen das Ende des Stückes auftritt, fährt er ſie mit verächtlicher und verletzender Auslaſſung ihres Namens an und verhöhnt die Liebe der Schweſter zu dem vermeintlich toten Bruder.

Wirkungsvoll hebt ſich von der im Überfluß lebenden Chryſothemis, die in koſtbaren Gewändern prangt und mit edlem Geſchmeide behangen iſt (V. 360 ff.), die mißhandelte, wie eine Bettlerin gekleidete Schweſter ab. Doch um ſo mehr rührt ſie unſer Herz, wenn ſie in dem Gebet an Apollon V. 1377 ff. dem Gotte ſagt, daß ſie von ihrer Armut ihm immer reichlich geſpendet habe, und wenn ſie der Schweſter als Opfergabe auf des Vaters Grab eine ſchlichte Strähne ihres Haars und ihren ärmlichen Gürtel mitgibt.

Dieſer Elektra glauben wir ihre Not und ihr Elend, — nicht der Euripideiſchen. Dieſes in eine kleinbürgerliche Sphäre herabgezogene Geſchöpf iſt durch und durch unwahr und frivol. An ſich geht es ihr gar nicht ſo ſchlecht. Allerdings haben Klytaimeſtra und Aigiſthos ſie an einen verarmten Edlen verheiratet, um ſie aus dem Hauſe loszuwerden und unſchädlich zu machen. Aber ſie iſt doch wenigſtens der Schmach einer unwürdigen Behandlung im Vaterhaus entrückt und bekennt anderſeits wiederholt aus freiem Antrieb, wie edel und hochherzig ſich ihr Gatte gegen ſie benimmt (V. 67 f. 253 ff.). Er ſchont zartſinnig ihre Jungfräulichkeit, er will nicht, daß ſie ſich mit niedrigen Arbeiten abplagt (V. 64 ff.). Sie hat es gar nicht nötig, ſelbſt Waſſer zu tragen, wie ſie ſelber erklärt (V. 57). Aber immerfort poſiert und kokettiert ſie mit ihrer Armut. Ihr erſter Auftrag an den vermeintlichen Boten iſt, dem Bruder von ihren ſchlechten Kleidern zu melden und von dem Schmutz, von dem ſie zu ſtarren vorgibt (V. 304 f.). Ihre Klagen (V. 59 f. 120 f.) laſſen uns völlig kalt, denn wir glauben ſie nicht. Und wie nichtswürdig behandelt ſie ihren braven Strohehemann (V. 404 ff.), weil er gewagt hat, die vornehmen Fremden zur Bewirtung in ſein Haus zu laden! Wie muß er ſpringen, um für ein ſtandesgemäßes Dejeuner dinatoire, beſtehend aus Braten

von jungen Herdentieren, Käſe und ſüßem, ſtarkem Wein, zu ſorgen! Selbſt Kränze fehlen nicht (V. 494 ff.). Am Ende wird es gar nicht berührt. — Ein ſolches Weſen erweckt kein Mitleid, weil ſeine Not eitel Heuchelei iſt.

Wie wahr und tief hat dagegen Sophokles das Elend ſeiner Heldin dargeſtellt! Wie weiß er den Zuſchauer mit Rührung und Mitleid zu erfüllen!

Ein ſchwacher und haltloſer Charakter nun wäre durch ein ſo jammervolles, lange Jahre hindurch getragenes Los entweder gebrochen oder ſchlecht geworden. Nicht ſo Elektra. Sie läßt ſich nicht mit Zuckerbrot ködern wie die ſchwache Chryſothemis, aber ebenſowenig knicken und in den Staub treten. Agamemnons ſtolze Tochter kann man wohl töten — und man geht damit um (V. 380 f.) — aber nimmermehr beugen. Mit heroiſcher Willenskraft, mit der ganzen Leidenſchaft einer ſtarken, großen Natur bäumt ſie ſich auf wider ihre Peiniger. Es kann ihr eine Genugtuung ſein, daß ihre ärmliche Geſtalt, die im Hauſe herumgeſtoßen wird, den Frevlern eine ſtändige ſtumme Anklage und ein Gegenſtand geheimen Grauens iſt. Eines freilich haben ſie erreicht: Elektra iſt aufs tiefſte verbittert. Dieſe Verbitterung macht ſie gelegentlich hart und ungerecht ſelbſt gegen die, welche ſie in ihrer Weiſe lieb haben, wie die gutmütige Schweſter. Das weiche, zärtliche Gefühl, alle die Keime und Triebe, welche der weiblichen Natur, wenn ſie ſich unter liebevoller Pflege und Obhut entwickelt, Liebreiz und Anmut verleihen, — ſie ſind zwar nicht getötet, aber doch in ihrer Entfaltung aufgehalten und verkümmert. Doch wir werden ſehen, wie dieſe halbzerſtörte Blume plötzlich aufblüht, wenn ein voller Sonnenſtrahl des Glücks ſie trifft.

Zunächſt freilich beherrſchen ſie durchaus wilder Schmerz über den Tod des tückiſch hingemordeten Vaters, den ſie Tag und Nacht beweint, leidenſchaftlicher Haß gegen Klytaimeſtra und Aigiſthos und der heiße, verzehrende Wunſch nach Rache für das vergoſſene Blut, welche niemand anders vollſtrecken kann als der ſehnſüchtig erwartete Oreſtes. Dies iſt denn auch das Thema des großen Kommos (V. 86—250), welcher das Einzugslied des Chors vertritt.

Die Flammenglut aber, welche in dem Ausbruch dieſer Affekte

lodert, erklärt sich aus der Leidenschaftlichkeit der Heldin. Leidenschaft atmen die Klagen um den Vater (V. 86 ff.), leidenschaftlich tönt der Ruf um Rache an die Götter und die finstern, furchtbaren Gewalten der Tiefe (V. 110 ff.): „Kommt, helft, rächt meines Vaters Mord!“ Obgleich der Chor innerlich ganz auf ihrer Seite steht, weil er ihr in Liebe und Freundschaft herzlich zugetan ist, bittet er sie wiederholt, sich zu mäßigen (V. 140 f., 155, 213 ff.) und durch das Übermaß nicht noch neues Unheil zum alten zu fügen (V. 235). Elektra weiß selbst, wie heftig, wie leidenschaftlich sie ist (V. 222). Aber schon die angeratene Mäßigung im Klagen ist ihr ein Vergessen des Geschehenen (V. 145), sie will weiterklagen, solange sie lebt (V. 224 ff.). Auch die aufgeregten Rhythmen mit den zahlreichen Auflösungen der Längen verraten ihre Leidenschaftlichkeit. Ferner tritt sie im Gespräch mit Chrysothemis hervor und reißt sie, wie Antigone, zu Übertreibungen und Ungerechtigkeiten gegen die Schwester hin. Denn es ist nicht anzunehmen, daß Chrysothemis' Mahnungen von Klytaimestra stammen sollen (V. 343), und ungerecht und beleidigend ist der Vorwurf der Feigheit und Schlechtigkeit zugleich (V. 351), sind die Schlußworte (V. 365 ff.):

„Aber jetzt,
Wo du des besten Vaters Tochter heißen kannst,
Sei's denn der Mutter! Doch der Welt erscheinst du schlecht,
Am toten Vater und an uns Verräterin.“

Man wird zwar nicht mit Kaibel[1] annehmen können, Elektra wolle mit den Worten „heiße denn der Mutter Kind“ ihrer Schwester den Schimpf antun, sie ein Hetärenkind zu nennen. Das wäre eine Gemeinheit, die man wohl der Euripideischen Elektra (s. V. 932 ff.), aber nimmermehr der Sophokleischen zutrauen kann. Aber eine Verräterin, wie sie sie wirklich nennt, ist Chrysothemis jedenfalls auch nicht. Das beweist ihr Charakterbild. Der Chor hat daher ein Recht zu der flehentlichen Bitte: „Kein Wort zum Zorn mehr, bei den Göttern!“ Als sie dann erfährt, Chrysothemis soll wegen des bösen Traumes im Auftrage der Mutter ein Sühnopfer darbringen, erfolgt — wieder ein Beweis ihres leidenschaftlichen

[1] Kommentar zu Sophokles' Elektra S. 62 und 128.

Temperaments — ein jäher Umſchlag: die noch eben zur Verräterin Geſtempelte nennt ſie plötzlich „du Liebe“ (V. 431), atemlos vor Aufregung, da aus dem Traume ein Hoffnungsſchimmer leuchtet. Leidenſchaft durchglüht ferner die Auseinanderſetzung mit Klytaimeſtra — V. 610 der Chor: „Ich ſehe ſie zornbebend“ — und vor allem die Erkennungsſzene nebſt den anſchließenden Partien. Doch aber beſitzt ſie vermöge ihrer Willenskraft Selbſtbeherrſchung genug, um ihr Temperament in gefährlicher Lage zu zügeln. Als ſich der Ausgangstür Schritte nähern, faßt ſie ſich augenblicklich und ſetzt ihre Worte in klugem Doppelſinn ſo, daß ſelbſt Klytaimeſtra ſie hören könnte, ohne Verdacht zu ſchöpfen. Sie beruhigt den Bruder, der fürchtet, ihr ſtrahlendes Antlitz möchte ſie verraten: ſie wird ſich zu beherrſchen, zu verſtellen wiſſen! Ihre Tränen um Oreſt werden vor Klytaimeſtra weiter fließen; daß es Freudentränen ſind, kann dieſe nicht ahnen (V. 1312 ff.).[1]

Denn mit der Leidenſchaft der Heldin part ſich heroiſche Energie. Dieſe Eigenſchaft hebt ſie hoch über die Elektra der Choephoren empor. — Als des Äſchylus Elektra, zum Opfer an das Grab hinausgeſchickt, vor dem Hügel ſteht, zeigt ſie ſich durchaus zaghaft und unentſchloſſen. Sie, des Königs Tochter, bittet die Sklavinnen um Rat, was ſie tun, in welchem Sinne ſie das ihr anbefohlene Opfer darbringen ſoll (V. 84 ff.). Auch weiterhin müſſen die Dienerinnen ihr alles ſoufflieren (V. 109 ff.): wen ſie als die Getreuen Agamemnons bezeichnen ſoll, und daß Oreſtes, obwohl in der Fremde weilend, vor allem dazugehört. Der Chor muß ſie an die Rache für den Mord erinnern, und ſie bittet um Belehrung (!) darüber (V. 118), wie ſie das formulieren ſoll. Zagend und zweifelnd fragt ſie, ob ein Gebet um Rache nicht gottlos iſt (V. 122), und erſt auf die ermutigende Gegenfrage, ob man nicht Böſes mit Böſem vergelten müſſe, entſchließt ſie ſich zu dem Gebet in dem angeratenen Sinne. Erſt mit der Ankunft und der Erkennung des Bruders wächſt ihr der Mut. Doch ſelbſt bei dem großen Wechſelgeſange zwiſchen Chor, Oreſtes und Elektra (V. 306 ff.) können wir v. Wilamowitz nicht zugeben, daß Elektra

[1] Daß dieſer feine pſychologiſche Zug dem Zwang der Maske ſeine Entſtehung verdankt, hat O. Henſe gezeigt in ſeiner Schrift: „Die Modifizierung der Maske in der griechiſchen Tragödie.“

„immer die leidenſchaftlichere“ iſt, wenn man nicht die von ihm vorgenommenen Änderungen billigt. Wie läßt ſich aber dann z. B. das Wort: „mein Sinn iſt — ein Erbe der Mutter — wie der eines reißenden, grimmigen Wolfes“ (V. 421 f.) Elektra zuweiſen, ohne in einen unlöslichen Widerſpruch mit ihrer anfänglichen Haltung zu geraten? Die treibende Kraft iſt hier der Chor.

Ganz anders unſre Elektra. Die falſche Nachricht von Oreſts Tode iſt gekommen; die ſonſt ſo Starke erſcheint völlig gebrochen. Dann aber ſchnellt ſie wieder empor. „Nun ſtehen wir Schweſtern ganz auf uns allein, jetzt haben wir die Pflicht, die Rache in unſere Hände zu nehmen.“ Wirklich iſt ſie, Elektra, entſchloſſen, zwar nicht die Mutter zu töten — dazu iſt ſie zu ſehr Weib, mehr als die Elektra des Euripides, die mit bluttriefenden Händen am Morde der Mutter hilft (V. 1165 ff.) —, wohl aber Aigiſthos. Zu dieſem Werke bittet ſie die Schweſter um ihren Beiſtand:

„Solange ich den Bruder noch in Lebenskraft
Fröhlich gedeihen wußte, war die Hoffnung wach,
Er werd' erſcheinen als des Vaters Rächer einſt.
Jetzt aber, da er nicht mehr iſt, ſeh' ich auf dich,
Daß du den Buben, der des Vaters Mord vollbracht,
Im Bunde mit der Schweſter töteſt ungeſäumt.“

Sie fährt fort, mit Menſchen- und mit Engelzungen zu reden, und entwirft ein glänzendes Bild der Ehren, die ihrer als Heldinnen und Rächerinnen in Heimat und Fremde warten, ein Gegenſtück zu König Ödipus 1486 ff. Freilich iſt bei Chryſothemis alles vergeblich, und ſo bleibt ſie allein in ihrer einſamen, furchtbaren Größe:

„So muß ich denn mit eigner Hand, allein vollziehn
Die Tat, nicht bleiben ſoll ſie mir ein leerer Wunſch.“
(V. 1019 f.)

Die Heldin iſt in dem Augenblicke, wo ſie ſich von jeder Menſchenhilfe verlaſſen glaubt und auf ſich ſelbſt geſtellt ſieht, zu einer Tat entſchloſſen, zu der die Natur den Mann beſtimmt, und wir glauben ihr, daß ſie die Tat vollbringen oder verſuchen wird, wenn die Götter nicht doch noch in der zwölften Stunde einen Rächer ſenden:

„Mir allein
Wär' eines nur geblieben: ſiegreich rang ich mich
Empor zum Himmel oder ſank ins Grab mit Ruhm."
(V. 1319 ff.)

Aber das Weib iſt nicht zum Handeln geſchaffen, ſeine Sphäre iſt die Welt der Gefühle. Sie äußern ſich freundlich und feindlich, in ihrem intenſivſten Ausdruck ſind es Liebe und Haß. Elektras Schickſal, das Lebensziel, welches ihr die Götter geſtellt, haben beide Affekte zu ſolcher Stärke in ihrer Seele entwickelt, daß ſie den weſentlichſten Charakterzug der Heldin bilden. Doch ſtellen ſie ſich gewiſſermaßen chemiſch nicht rein dar, ſondern haben ſich mit andern Stoffen innig zu einer neuen Verbindung amalgamiert. Der Haß gegen die Mörder iſt unlöslich verbunden mit dem Verlangen nach ihrer Vernichtung, die Liebe zum Vater mit dem tiefen Schmerz um ſeinen Tod, die Liebe zum Bruder mit verzehrender Sehnſucht nach ſeiner Ankunft. Dieſen Vernichtung brütenden Haß aber, dieſe ſchmerzerfüllte und in Sehnſucht vergehende Liebe durchtränkt wieder das Verlangen nach Rache und gibt beiden Gefühlen ihre gleichmäßige charakteriſtiſche Färbung. Denn Rache iſt das Grundmotiv des Dramas und Elektra ihre Trägerin.

Elektra iſt der fleiſchgewordene Alaſtor; ihr Schrei nach Sühnung des vergoſſenen Blutes durchhallt das ganze Stück.

Darum richtet ſich ihr erſtes Gebet an die Götter der Tiefe, welche über den Vollzug der Blutrache wachen (V. 110 ff.):

„O Hades und der Perſephone Haus,
Geleitender Hermes, erhabener Fluch,
Erinyen, heil'ge, aus Göttergeſchlecht,
Die ſehn, was frevelnd gemordet dahin
Und des Lagers mit heimlichem Truge beraubt:
Kommt, helft, ach helft! —"

Iſt doch die Rache eine heilige Pflicht der Menſchen; denn alle ſittliche Scheu, alle Pietät müßte verſchwinden in der Welt, wenn der Gemordete läge, „Staub und ein Nichts", und die Mörder nicht gleichwertige Vergeltung träfe (V. 244 ff.). Mit welcher Wonne aber würde gerade ſie die Pflicht erfüllen! Sind doch Klytaimeſtra

und Aigisthos ihr die verhaßtesten der Menschen (V. 815), ist doch die Mutter das frevelhafteste Weib, das jemals geboren ward (V. 449), und beide haben auch ihr das Leben gestohlen tückevoll, beide haben sie zertreten (V. 207 f.). So haßt sie sie denn mit der ganzen Kraft ihrer Leidenschaft, Haß blickt mit funkelnden Augen aus der Schilderung ihrer Leiden und läßt sie den Aigisthos mit den verächtlichsten Ausdrücken überhäufen, Haß ist ihr beredter Anwalt in der Anklage gegen Klytaimestra (V. 558 ff.). Gegen Ende des Stücks, als nach der Erkennung der erste Sturm des Jubels vorüber ist, gesteht sie, sie empfinde größere Freude über die bevorstehende Rache als über die endliche Vereinigung mit dem Bruder (V. 1266 f.). Von jetzt ab sieht man klar, wie die verwandten Charaktere Antigone und Elektra sich dadurch unterscheiden, daß bei Antigone der Hauptaccent auf der Liebe, bei Elektra auf dem Haß liegt. Ja, dieser finstere, erbarmungslose Haß erstickt bei der Mordszene alles menschliche Gefühl in ihr und entlockt ihr ein Wort, das uns schaudern macht.

Orest ist am grausigen Werke, Elektra lauscht in atemloser Spannung. Es ist ein furchtbarer Augenblick, als der erste Schrei Klytaimestras ertönt. *Βοᾷ τις ἔνδον* ruft sie mit stockendem Pulse. „Jemand" schreit da drinnen. Sie wagt nicht zu sagen „Klytaimestra" (den Namen Mutter vermeidet sie im ganzen Stück), obwohl sie weiß, daß sie es ist: eine Regung des Gewissens bei der fürchterlichen Tat. Klytaimestra fleht zu Orestes:

„Mein Kind, mein Kind, erbarm dich deiner Mutter!"

dann schreit sie: „Ich bin getroffen!"[1] Da vermag es Elektra, dem Bruder zuzurufen: „Triff sie doppelt, wenn du kannst" (V. 1415). Hier hören wir die Tochter Klytaimestras, die Tochter des wilden, morderfüllten Pelopidenhauses, deren Herz der grimmige Haß „mit Geierklauen gefaßt" und verhärtet hat. Denn Klytaimestra ist und bleibt ihre Mutter. Hier gähnt eine Kluft zwischen uns und dem Dorertum, die wir nicht überbrücken können. — Verzeihlicher, wenngleich auch nicht weiblich ist es, wenn sie in der Schlußszene dem um sein elendes Leben winselnden Aigisthos das Wort abschneidet und zu Orestes sagt:

[1] Dies ist die Verwendung einer Reminiszenz aus Äsch. Agam. 1343 und 1345.

„Erſchlag ihn ohne Säumen und dann wirf ihn vor
Den Totengräbern, die ein ſolcher Menſch verdient,
Fern unſern Augen.“ (V. 1487 ff.)

Alſo den Hunden und Geiern ſoll ſein Leichnam zum Fraß hingeworfen werden.

Wenn der Dichter uns hier einen Blick in den dunkelſten Abgrund menſchlichen Haſſes nicht erſpart, ſo hat er doch wieder dafür geſorgt, daß das düſtere Gemälde auch hellere, herzerfreuende Farbentöne erhalte. Denn ſtark wie in ihrem Haß iſt Elektra auch in ihrer Liebe. Nicht in einer Liebe, die das ihre ſucht, was ſie wiederum mit Antigone gemein hat. Und doch iſt jene noch die glücklichere geweſen, da ſie die Liebe eines edlen Jünglings erfahren hat. In dieſes verdüſterte Herz iſt kein Strahl Liebesglück gefallen; ſie hat wohl auch niemals darauf gehofft, niemals darauf hoffen können. Kann man ſich von dieſer Elektra vorſtellen, daß ſie ſich noch Pylades vermählen wird, wie die Sage berichtet, und wie die Dioskuren der Elektra des Euripides anbefehlen? Ebenſowenig, wie ſie zu ſo unkeuſchen, frivolen Gedanken fähig wäre, wie jene Elektra, die ſie freilich verſchweigen will, weil es ſich für eine Jungfrau nicht ſchickt, ſie auszuſprechen. („Man darf das nicht vor keuſchen Ohren nennen, was keuſche Herzen nicht entbehren können.“ Mephiſtopheles.)

Aber die Liebe und das Bedürfnis zu lieben iſt mitnichten im Herzen der Heldin erſtorben. Selbſtlos ſchüttet ſie den Schatz ihrer Zärtlichkeit über den toten Vater, über den erſehnten und dann endlich gefundenen Bruder aus — freilich, auch dieſe leidenſchaftliche Liebe ſteht gleichſam unter dem Zeichen des Haſſes: Agamemnon iſt der zu Rächende, Oreſtes der Rächer.

Ach, die Liebe zum Vater, in dem ſie „den teuerſten der Menſchen“ beweint (V. 462 u. ö.), kann ſich nur in Trauer und Klagen äußern. Mit ehrfurchtsvoller Scheu mag ſie den hohen Mann haben ausziehen ſehen, mit pochendem Herzen ſeine Heimkehr erwartet und mit Jubel den heimkehrenden Helden begrüßt haben. Der Reſt war Schrecken und Entſetzen. Nun deckt den Teuren längſt das Grab, nur ſchmerzliche Tränen kann die Verwaiſte ihm nachweinen. Der Nachtigall gleich, dem ſcheuen Vöglein, dem man die Jungen geraubt hat und das ewig den Itys bejammert (V. 148),

ſchluchzt und klagt ſie; ihr erſtes Wort, als ſie aus dem Palaſt tritt, ſind herzergreifende Wehelaute über den Gemordeten. Sie ruft den Tag und die Nacht an als Zeugen, wie ſie „Schläge geführt auf die blutende Bruſt“, wie ſie ihr Bett allnächtlich mit bitteren Tränen benetzt,

„Wie heiß ich beweine den ärmſten Mann,
Den Vater, der fern im Barbarenland
Des blutigen Ares Beute nicht ward.
Doch die Mutter mein und ihr Lagergenoß,
Aigiſth — ſie ſpalten mit blutiger Axt
Sein Haupt, wie die Fäller den Eichenſtamm“ —.
(V. 94 ff.)

Darum möge Vergeltung die Mörder treffen.

Den Rächer aber erwartet, erharrt ſie in dem Bruder. Er iſt der einzige Lebende, den ſie mit ganzer Seele liebt, denn Chryſothemis, die abtrünnige, kann ihr nichts mehr ſein. Bald nach dem Auszug des Vaters, da Oreſtes noch ein Säugling war, kamen die dunkeln Tage. In ihrem verbrecheriſchen Rauſch wandte ſich die Mutter von ihren Kindern ab und vergaß ihrer nächſten Pflichten. Dies wurde der erſte Antrieb der Liebe zum Bruder. Der Kleine wäre verkümmert, hätte ſie ſich ſeiner nicht angenommen. Kinder bedürfen zum Gedeihen der Liebe. So iſt denn früh in ihr, der ſelbſt die belebende Sonne der Mutterliebe erloſch, beim Anblick des gleichfalls verlaſſenen Brüderchens Zärtlichkeit erwacht, und ſie hat in ſeiner Pflege ihr kümmerliches Jugendglück gefunden. Man darf an Fauſtens Margarete denken, wie ſie ihr Schweſterchen aufzieht: „So ward's mein.

Auf meinem Arm, in meinem Schoß
War's freundlich, zappelte, ward groß.“

So ſchildert auch Elektra rührend (V. 1143 ff.) die ſüße Not, welche ſie mit Oreſtes gehabt hat. Er war mehr ihr als der Mutter Kind, ſie, nicht die Dienerinnen im Hauſe, iſt ſeine Wärterin, ſeine Pflegerin geweſen. Unter ihrer liebevollen Obhut iſt er gediehen. Als dann jener Tag des Schreckens kam, hat ſie ihn im Verein mit dem alten, treuen Diener mit eigenen Händen vor den Mördern gerettet, die nach der jungen Brut ſpähten, um ſie zu ihrer Sicherheit unſchädlich zu machen (V. 12, 1132 f.).

Sie ſteht von nun an ganz allein in dem ſchrecklichen Hauſe. Doch ihr Herz weilt bei ihm in der Ferne, ſie bleibt auch in Verbindung mit ihm, Botſchaften gehen hin und her, er verheißt, wenn er herangewachſen, ſein baldiges Kommen als Rächer und Erlöſer (V. 170, 1154). So harrt ſie denn ſeiner ohne Ermatten (V. 164), aber mit verzehrender Sehnſucht, ſie fleht die Götter an, ihn zu ſenden (V. 116).

Ich aber, immer harrend, daß Oreſt dem Greul
Ein Ende ſetze, ach, ich Arme welke hin. (V. 303 f.)

Denn er verzieht; er vergißt, er täuſcht ſie nur durch ſeine Botſchaften (V. 165 ff.). Sie wird ungeduldig, daß er nicht kommt, und an ſeinem Kommen hängt doch ihr Leben (V. 319, 323). Sie bittet Chryſothemis, ihn am Grabe des Vaters herzubeten. — Da kommt die Todesnachricht. Der Dichter hat ihre notwendige Wirkung auf Elektra pſychologiſch trefflich vorbereitet. Wie vom Blitz getroffen bricht ſie zuſammen (V. 674), denn nur die Hoffnung auf Oreſt hat ſie bis jetzt aufrecht gehalten; erſchütternd tönt, als ſie ſich wieder geſammelt hat, ihre Klage V. 807 ff.:

„Ich Arme, weh!
Oreſt, mein Liebling, ach, dein Tod traf mich zum Tod!
Du biſt im Reich der Schatten, aus dem Herzen mir
Die letzte Hoffnung reißend, die mir blühte noch,
Daß du dem Vater und mir Ärmſten lebend einſt
Ein Rächer werdeſt kommen. Wohin ſoll ich gehn?
Ich ſteh' allein, des Vaters, deiner auch beraubt."

Nun ſoll ſie als niedrige Magd den Mördern weiter Dienſte tun. Doch ſie will nicht wieder zurück in dieſe Hölle, ſie will am Tore hinſinken, hier will ſie ſterben; mag man ſie totſchlagen (V. 820), ihr iſt es recht, „erloſchen iſt des Lebens Wunſch". Aller Zuſpruch und Troſt des Chors iſt vergeblich. Die Starke weint, völlig gebrochen, und immer wieder kommt ſie auf Oreſtes zurück. Daß ſie ihm nicht wenigſtens noch den letzten Liebesdienſt hat erweiſen können!

Doch wir haben noch nicht die ganze Glut der Liebe empfunden, welcher dieſes leidenſchaftlich ſchlagende Herz fähig iſt. Sie tritt erſt vor und nach der Anagnoriſis zutage. Der Bruder ſteht unerkannt vor ihr und überreicht ihr die Urne. Und nun entſtrömt

ihrem Herzen jene herrliche Totenklage, welche auch dem Gefühlloſen ans Herz greifen muß.[1] Sie meint ja die Aſche des Toten in den Armen zu halten, den ſie, ihre Liebe und Hoffnung, im Jugendglanz aus der Heimat geſandt hat. Nun muß er ſo zurückkehren!

Mit liebenden Händen konnt' ich Unglückſel'ge nicht
Dich baden, nicht dich ſchmücken, nicht den teuren Reſt
Nach frommem Brauche ſammeln aus des Feuers Glut.
Die rauhen Hände Fremder haben dich verbrannt,
In winz'ger Urne kommſt du, ach, welch leichte Laſt!
Vergebens, daß ich ohne dich die lange Zeit
Gewartet hab', vergebens all die Müh' und Not,
Die mir das Kleine ſchaffte, und doch, ach wie ſüß!
Nicht deiner Mutter, nein, du wareſt ja mein Kind,
Nicht warteten des Hauſes Dienerinnen dich:
Schweſter und Amme ſtammelte dein Mund zugleich.
(V. 1138 ff.)

Die Leidenſchaft und Verzweiflung ſprengt ſchließlich das Versmaß wie im König Ödipus V. 1468 und endet dann in den Worten:

„So nimm mich auf bei dir in dieſe Ruheſtatt,
Das Nichts zum Nichts, daß ich vereint mit dir im Grab
In Zukunft ſchlafe. Teilt' ich doch, ſolang' du warſt,
Mit dir ein gleiches Schickſal; drum verlangt mich nun
Zu ſterben und mit dir zu ruhn in einer Gruft."
(V. 1165 ff.)

Oreſt vergeht vor Mitleid bei dieſem herzbrechenden Jammer. Dann aber mit der Erkennung der unvermitteltſte Umſchlag zu jubelnder Freude, zu jauchzendem Entzücken. Auch großen Dichtern gelingt es nur in begnadeten Stunden, ſolche Wirkungen zu erzielen, wie ſie Sophokles hier erreicht. Noch heute kann ſich der Leſer ſchwer der übermannenden Rührung erwehren; wenigen Zuſchauern wird das Auge trocken geblieben ſein, dem Chor quillt „ob der holden Fügung aus feuchtem Aug' der Freudenzähren heißer Strom" (V. 1230 f.).

---

[1] Der Schauſpieler Polos ſteigerte bei einer Aufführung der Elektra die Wirkung dieſer Szene raffiniert noch dadurch, daß er die Urne mit der Aſche ſeines eigenen Sohnes in den Händen hielt.

Elektra in dem Rauſch ihres Jubels und Entzückens kann und will ſich trotz aller wohlgemeinten Mahnungen Oreſts keinen Zügel anlegen. Zu lange hat ſie entbehren müſſen; jetzt, wo ſie erlöſt, wo der Druck des Elends von ihr genommen iſt, muß dies ſo lange niedergehaltene, getretene Herz ſich Luft machen.

Auch dem beſonnenen Pädagogen hilft all ſein Schelten nichts, auch über ihn ergießt ſich ſchrankenlos der flutende Strom ihrer Freude und Dankbarkeit. Es iſt ein wohltuender Kontraſt zu der hochmütigen Manier, mit der die Euripideiſche Elektra den alten dienſteifrigen Pädagogen abfertigt (V. 525 f.), wie ſie den treuen Diener begrüßt, den Oreſtes ihr zuführt und den ſie mit des Bruders Hilfe wiedererkennt. Nur mit Mühe vermag ſich der brave Alte ihres überſtrömenden Gefühls zu erwehren. Iſt er ihr doch der alleinige Retter des Atridenhauſes, Vater nennt ſie ihn, ſie ſtreichelt die lieben Hände, die ihren Oreſt aus dem Mordhauſe weggetragen haben:

„O himmliſch Licht, biſt kommen? Du, allein das Heil
Von Agamemnons Hauſe? Du biſt jener Held,
Der ihn und mich aus tiefer Not errettete?
Dank' euch, ihr lieben Händ' und lieben Füß',
Die uns ſo treu gedienet. Wie nur konnteſt du,
Du Böſer, bei uns weilend unerkannt mir ſein?
Dein Wort war Tod mir, aber ach, dein Tun wie lieb!
Heil dir, mein Vater, denn ein Vater biſt du mir."
(V. 1354 ff.)

Sollte dieſe Fülle der Liebe und Dankbarkeit, dieſer Ausbruch holdeſter Freude nicht imſtande ſein, jenes fürchterliche Wort zu verwiſchen, das der wilde Haß ihr angeſichts des Todes der Mutter eingibt? — —

Das iſt des Sophokles Elektra, trotz all ihres Haſſes hoch über jener widerwärtigen Karikatur des Euripides ſtehend, ein ſtrenges, aber hehres Frauenbild, beſchattet von dem finſteren Geſchick ihres Hauſes, in dunkeln Farben gemalt, aber doch von roſigem Schimmer umfloſſen.

Klytaimeſtra.

Gewaltig, in ihrer dämoniſchen Größe alles überragend und beherrſchend, erhebt ſich die Geſtalt der Äſchyleiſchen Klytaimeſtra in der Oreſtie. Alle zwingt ſie unter ihren Bann: die Greiſe der Stadt, den Heerkönig Agamemnon, den neuen Fürſten Aigiſthos. Wie ſie nach der Tat heraustritt aus dem Palaſt, den Mord auf ſich nimmt, ſich des Blutflecks auf ihrer Stirn freut und rühmt (Agam. 1391.)! Wie ſie mit trotzigem Mut, als „freier Menſch“ ſich fühlend, die Verantwortung für ihr Tun übernimmt und die Qualen ihres Gewiſſens mit übermenſchlicher Kraft bemeiſtert! — Dieſelbe bleibt ſie in den Choephoren. Wenn ſie auch „nach außen die Fiktion aufrecht erhält“, daß Aigiſthos der Herr ſei, in Wahrheit iſt ſie es doch. Hier bringt ſie der Dichter uns auch menſchlich näher. Sie lebt in Sündenſchuld, wir wiſſen aber, daß der Wurm des böſen Gewiſſens in ihr wach iſt und an ihrem Herzen nagt. Wir könnten ſie ruhig dieſem Henker überlaſſen. Jetzt aber naht auf leiſen Sohlen unhörbar die Rache und rührt ſie an. Wendet ſich die Teilnahme des Menſchen immer dem zu, der hinterliſtig überfallen wird, ſo ſteigert ſie ſich hier noch, wo wir ſehen, daß der Arm des Kindes gegen die Mutter zum tödlichen Streiche ausholen will. Eine Mutter iſt unter allen Umſtänden etwas Heiliges, für andre, und noch mehr für die Kinder. Auch Klytaimeſtra iſt eine Mutter! Bei der Nachricht vom Tode des Sohnes ergreift ſie wahrer, echter Schmerz, wenn ſie ihn auch ſchnell niederringt und beherrſcht (Choeph. 691 ff.). Doch bald kommt der Mörder. Die Szene, welche ſich jetzt auf der Bühne abſpielt, iſt von ſo grandioſer, überwältigender Wirkung, wie ſie nur der Genius des Äſchylus hervorbringen konnte, einmal durch das Schauerliche der Tat, welche hier verübt wird, und dann durch die Majeſtät dieſes gewaltigen Weibes. Der Diener ruft Mord an der Leiche des Aigiſthos und rüttelt das Haus aus dem Schlafe. Klytaimeſtra tritt aus ihrem Gemach und begreift mit einem Blick die Lage. Sie reckt ſich auf zu ihrer ganzen Größe. Sie iſt nicht gewillt, ſich verloren zu geben. Sie ruft nach einer Waffe, nach dem Mordbeil, das in ihrer Kammer lehnt. (Richard III.: „Ein Pferd, ein Pferd, mein Königreich für'n

Pferd!") Sie will um ihr Leben kämpfen und doch sehen, ob sie siegen oder unterliegen wird (V. 889 f.) Doch Kampf ist unmöglich. Da greift sie zu ihrer stärksten Waffe: vor der Heiligkeit der Mutter wird der Sohn zurückbeben. Sie entblößt die Brust, die ihn gesäugt:

„Halt ein, mein Sohn! Und Ehrfurcht dieser Brust, mein Kind,
An der du oftmals schlummernd lagst, aus der du sogst
Mit deinem Munde Muttermilch, die nährende."
(V. 896 ff.)[1]

Vor der erschütternden Gewalt dieser Worte senkt sich wirklich das erhobene Schwert. Und erhebt es sich auch wieder zum tödlichen Schlage, so wird die Gemordete ihre Erinyen auf den Mörder hetzen:

„Ich warne: hüt dich vor der Hadeshunde Wut!"
(V. 924.)[2]

Euripides hat wie die Heldin Elektra, so auch die Mutter von ihrer Heroinenhöhe heruntergezogen. Es ist ein geradezu lächerlicher Kontrast, wenn man von der Lektüre der Orestie kommt und dann die Klytaimestraszene bei Euripides liest (V. 998 ff.). Auch diese Klytaimestra ist eine Sünderin. Doch sie ist nur ein verführtes Weib. Aller fürstlichen und heroischen Größe hat sie der Dichter entkleidet, er hat sie zu einer im Grunde herzensguten, braven Bürgersfrau gemacht. Der asiatische Pomp, mit dem sie einhergefahren kommt, steht ihr wie dem Esel die Löwenhaut. Ihre

---

[1] Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir hier eine Reminiszenz an die Szene Hekuba-Hektor (Il. XXII 79 f.) annehmen, wiewohl diese Gebärde bei den Frauen des Altertums in der höchsten Not auch sonst vorkommt. So zeigt bei einer Revolution in Alexandria die verworfene Agathokleia, um ihr Leben flehend, den erbitterten Makedonen ihre Brüste, mit denen sie angeblich den jungen König genährt hat (Polyb. XV c. 31.).

[2] v. Wilamowitz erklärt im Gegenteil, daß „die Szene des Muttermords selbst am tiefsten steht, man weiß nicht, ob in der Brutalität oder in der Rhetorik der Abfall größer ist. So etwas konnte Seneca auch" (Orestie S. 44 Anm.). Das wäre für die „Brutalität" richtig, wenn der Mörder die Tat auf der Bühne vollzöge. v. Wilamowitz legt übrigens selbst in seinem Inszenierungsentwurf für eine moderne Aufführung auf diese Szene mit vollem Recht ein großes Gewicht (S. 48).

Tat, ja, ſie iſt nun einmal geſchehen. Sie verteidigt ſie auch gar nicht ungeſchickt, viel beſſer als die Klytaimeſtra des Sophokles, und wie ſie ſich zum Anwalt des Frauenrechts macht gegenüber den Anmaßungen der Männer, das iſt keine üble Leiſtung. Trotzdem bereut ſie ihr Verbrechen, das ja aber leider nicht mehr zu ändern iſt. Sie tritt auch für ihren jetzigen Mann ein und nimmt ihn gegen die Vorwürfe Elektras in Schutz. Sie ergibt ſich ſeufzend darin, daß die Tochter ein „Vaterkind" iſt und ſie nicht liebt. Trotzdem iſt ſie gutmütig genug, Elektra auf ihren Wunſch zu helfen und das Reinigungsopfer für ein vermeintliches Wochenbett zu vollziehen. Sie will überhaupt alles tun, um nach Möglichkeit wiedergutzumachen, was einmal geſündigt iſt. Die Abſchlachtung dieſer guten alten Frau iſt ein Schauſpiel, das uns mit Ekel erfüllt. Es iſt nämlich Euripides' Abſicht, im Gegenſatze zu Sophokles ſeine Klytaimeſtra unſerem Mitleid zu gewinnen, wie er entſprechend ſeine Elektra ins Teufliſche ſteigert.

Sophokles konnte für ſeine Tragödie eine Klytaimeſtra von der Größe der Äſchyleiſchen nicht brauchen; daß er in den Bahnen des Euripides wandelt — der ihm kein Vorbild in der Charakteriſtik geweſen wäre, auch wenn Euripides ſeine Elektra vor ihm gedichtet hätte —, iſt ſelbſtverſtändlich ausgeſchloſſen. Er formt ihren Charakter nach den Forderungen, welche ihm der Zweck ſeiner Dichtung ſtellt. Er verteilt alles Licht auf die Geſtalt Elektras und ihre Partei, allen Schatten auf Klytaimeſtra und Aigiſthos.

Seine Klytaimeſtra iſt, wie ſie in dem Stück auftritt, nur nach ihrer äußeren Erſcheinung eine Fürſtin (V. 664), in Wirklichkeit eine Megäre, ein Weib jedes ſittlichen Gefühls bar, eine Teufelin gegen die beſten ihrer Kinder. Nach der doriſchen Umformung der Sage ruht ja auf den Tyndareostöchtern der Fluch, daß ſie leichtſinnig werden ſollen: in ihrer Seele ſcheinen die ſchlechten Inſtinkte von vornherein überwogen zu haben. Nach dem Auszug eines ungeliebten Gatten fern über Meer in einen Krieg mit ungewiſſem Ausgang iſt ſie ſich ſelbſt überlaſſen. Da naht ihr ein glatter Verführer, und ihren ſinnlichen Trieben folgend beſudelt ſie jahrelang die Ehre ihres Gemahls und ihre eigene. Von den Kindern wendet ſie ihr Herz ab, wenn ſie je eins gehabt hat; das

Kleinſte, Oreſtes, wäre verdorben und geſtorben, hätte Elektra ſich ſeiner nicht angenommen. Einmal in Sünde, ſinkt ſie tiefer. Damit ſie der gerechten Strafe entgeht, muß Agamemnon ihrer Tücke zum Opfer fallen, und den kleinen Oreſtes entwindet ihrer Mordhand nur die Wachſamkeit Elektras. Immerhin ſchaltet ſie von jetzt an als unbeſchränkte Herrin und kann ihren Lüſten nach Gefallen frönen; ihren Galan nimmt ſie in den Palaſt und gebiert ihm Kinder (V. 589; der eigentliche Ausdruck iſt zu abſcheulich für das Deutſche), in frevlem Hohn erhebt ſie den Todestag Agamemnons zum Feſttag. Das iſt nicht die Homeriſche, ſondern die doriſche Klytaimeſtra in ihrer ſcheußlichſten Geſtalt. Sie würde keinen Augenblick zögern, das Beil auch gegen ihren Sohn aufzuheben, wie wir es auf den geſchilderten Vaſenbildern ſehen.

Sie iſt zu verworfen, um über ihre Taten Reue zu verſpüren; aber als ſtete Mahnerin lebt, wenn auch unſchädlich, ſo doch unheildrohend, Elektra im Haus, und wenn ſie an den ihrem Arm entrückten Oreſtes denkt, ſo krampft ſich ihr Herz in geheimer Angſt und dumpfem Grauen zuſammen. Dieſe beiden rauben ihr die Ruhe bei Tag und Nacht, ihr, die gute Tage haben, die ſich ihrer Macht freuen, die ihren Reichtum genießen, ihre Begierden und Lüſte ſchrankenlos befriedigen will. Beide haßt ſie darum aus Herzensgrund. Dem Sohn, der in ſichrer Hut fern in Phokis lebt, kann ſie nicht ſchaden. So muß Elektra büßen und ihren Grimm und ihre Wut fühlen. Sie läßt ihr eigen Fleiſch und Blut hungern und darben, ſie beſchimpft die Stolze und überhäuft ſie belfernd (z. B. V. 289, 622, 299) mit den niedrigſten Ausdrücken und den ſchmachvollſten Beleidigungen.

In einem Augenblicke, wo ein unheimlicher Traum ſie erſchreckt hat und wo in ihr ein dunkles Etwas ſich regen mag, das die andern Menſchen Gewiſſen nennen, läßt ſie ſich dazu herbei, ihr Verbrechen vor Elektra zu rechtfertigen. Frech brüſtet ſie ſich mit ihrer Tat, ſie iſt weit davon entfernt zu leugnen, daß Agamemnon von ihrer Hand gefallen iſt. Wohlweislich läßt ſie der Dichter das einzige Argument, welches gerade ſie wenn auch nicht gerechtfertigt, ſo doch entſchuldigt hätte, nämlich die Einführung Kaſſandras in ihr, der rechtmäßigen Gattin Haus, nicht vorbringen: Klytaimeſtra will ihre um fremder Zwecke willen geopferte Tochter Iphigenie

gerächt haben. Alſo aus dem Gefühl empörter Mutterliebe hat ſie gehandelt! Wahrlich, ein überzeugendes Beweisſtück vor der andern Tochter, die ſie mißhandelt und von der Erde wegwünſcht, und dem Sohne, der mit Not ihrer Mordfauſt entriſſen iſt! Es iſt prachtvoll, wie Elektra ihr die Waffe aus der Hand ſchlägt und Schritt vor Schritt ihr den Rechtsboden entzieht, in dem ſie zu wurzeln vorgibt. Logiſch und ſittlich überwunden legt ſie ſich (vgl. Kreon) aufs Schimpfen, droht mit Aigiſthos und tritt den Rückzug an voll ingrimmiger Wut. Denn dieſes düſtere, unheimliche Geſchöpf, das ſie ſelbſt geboren, es iſt ein Vampir, der auf ihrer Bruſt ſitzt und ihr das Blut ausſaugt:

„Sie aber hier,
Sie war der ſchlimmre Unhold, der mit gier'gem Mund
Mein Herzblut hat getrunken." (V. 784 ff.)

Nach ſeiner ſchimpflichen Niederlage will dieſes Weib beten, zu Apollon beten, der zwar der „Unheilabwender", aber doch auch der unerbittliche Vertreter der Blutrache iſt und deſſen Sendbote ſchon vor ihrer Tür ſteht. Ein ſolches Gebet iſt unter ſolchen Umſtänden vielleicht niemals zu den Göttern emporgeſtiegen. Verhohlen will ſie raunen, denn Elektra ſteht dabei. Daß ein Frevler die Götter, die doch gut und die Schirmer des Rechts ſind, anfleht, ſich ſeiner zu erbarmen und ihm zu helfen, iſt wohl begreiflich. Aber daß dieſes Weib den Gott — es iſt Apollon! — um weitere gute Tage bittet und ihr Gebet damit ſchließt, er möge ihre eigenen Kinder verderben, dies iſt ſo grauenhaft, daß wir uns ſchaudernd abwenden.

Doch der Gott ſcheint das Gebet augenblicklich erhören zu wollen, denn Oreſtes wird ihr tot geſagt. Das haſtige: „Was ſagſt, was ſagſt du?" an den Boten (V. 675) zeigt die freudige Erregung, in die ſie die Nachricht verſetzt. Aber zugleich regt ſich doch das Muttergefühl ſelbſt in ihr, und dies iſt der einzige menſchliche Zug an dem Weibe. Sie ſchwankt zwiſchen Schmerz und Freude:

„O Vater Zeus, welch Rätſel! Soll ich's nennen Glück
Oder ein Schreckniſ, doch gewinnvoll?" (V. 766 f.)

Und dann:

„Gewaltig, eine Mutter ſein! Erfuhr ſie Leid
Von ihrem Fleiſch und Blut auch, nimmer haßt ſie's drum."
(V. 770 f.)

Doch dieſe ſchwachmütige Regung iſt nur eine vorübergehende Aufwallung. Schnell beſinnt ſie ſich: iſt ſie jetzt nicht von dem entſetzlichen Alb befreit, der auf ihrer Bruſt laſtete? Nun kann ſie ja endlich ruhig ſein! So iſt ſie alsbald mit ſich im reinen und befriedigt, daß es ſo gekommen iſt.

So, wie's mit jenem ſteht, ſo ſteht es gut (V. 791).

Die Warnung vor der Nemeſis des Toten erwidert ſie mit einem Hohn:

„Sie hat's gehört und wunderbar hinausgeführt" (V. 793)

und tritt dann ab mit dem herzloſen Wort:

„Und dieſe hier laß draußen nur
Bejammern eignes und der Freunde Ungemach." (V. 802 f.)

Aigiſthos.

Auch für das Bild des Aigiſthos verwendet Sophokles ausſchließlich dunkle Farben. Aigiſthos tritt nur am Schluß des Stückes in einer kurzen Szene auf, aber der Dichter hat ihn hier und vorher mit hinlänglicher Schärfe gezeichnet, ſo daß auch er ſich als ein ausgeprägter Charakter beurteilen läßt. Natürlich kann Sophokles den Aigiſthos des Epos für ſeine Zwecke ebenſowenig brauchen wie die Klytaimeſtra Homers. Der Sohn des Thyeſtes, der dort für ſeinen Vater die Rache vollzieht, würde ja damit eine Art Rechtstitel bekommen. Hier iſt er lediglich ein Geſchöpf Klytaimeſtras. In der Höhle, wo der Löwe hauſte,[1] hat ſich der ekle Schakal eingeniſtet. Ein feiger, aber wo er es kann, grauſamer und brutaler Böſewicht, trägt er den Fürſtenmantel nur zum Schein; in Wirklichkeit regiert er hinter dem Rücken ſeines Weibes hervor (V. 300 ff.). Man ſieht ihn ſich dehnen in eitler Selbſtgefälligkeit

[1] Vgl. zu dieſem Bilde das Gebet Oreſts (Äſchyl. Choeph. 247 ff.):
„Auf die verwaiſte Brut des Adlers, unſres Vaters, ſieh,
Der in des Schlangenſcheuſals Windungen gepreßt
Dahinſank."

auf dem königlichen Polſter, in dem geſchändeten Bett, wo er Klytaimeſtra als Werkzeug ihrer Lüſte dient. Auch als dienſteifrigen Büttel braucht ſie ihn und als Schreckmittel, wenn es gilt, den Trotz Elektras zu brechen (V. 517, 627); man darf ihm zutrauen, daß er ſich auch körperlich an der Wehrloſen vergreifen wird.

Aigiſthos in den Choephoren wahrt bei der Nachricht vom Tode Oreſts nach außen wenigſtens den Anſtand der äußeren Form, ſo ſehr er innerlich jubeln wird. Er iſt ja doch ein Mitglied der königlichen Familie und weiß, was er ſeiner Stellung als Fürſt und Gatte der Mutter ſchuldig iſt. So beklagt er denn ſcheinbar das Los des Toten (V. 838 ff.).

Solche läſtige, beengende Feſſeln der Etikette kennt Sophokles' Aigiſthos nicht, dazu iſt er innerlich zu roh. Daher eilt er auf die willkommene Nachricht freudeſtrahlend herbei (V. 1432). Nun kann er ja aufatmen wie ſeine Herrin, nun jedem Widerwilligen, der im ſtillen noch auf ein mildes Regiment unter dem Zepter des letzten Atriden gehofft hatte, den Fuß auf den ſtörriſchen Nacken ſetzen. Wie bricht der brutale Despot hervor aus den herriſchen Worten:

„Schweigen gebiet' ich. Auf die Türen! daß ihn ſehn,
Die in Mykenes Mauern und in Argos ſind!
Und wenn im Wahne eitler Hoffnung ſonſt geſchwelgt
Manch Bürger, angeſichts des Toten füg' er ſich
Dem Zaum, den ich anlege, daß er nicht Vernunft
Erſt lerne durch Gewalt, wenn er die Peitſche fühlt."
(V. 1458 ff.)

Das iſt bis auf die angewandten Bilder getreu der Aigiſthos in Äſchylus' Agamemnon 1577 ff., den uns der Dichter in gleicher Situation vorführt, nur daß der Böſewicht bei Äſchylus über den Tod des Vaters, bei Sophokles über den Tod des Sohnes triumphiert, dort Agamemnon wirklich, hier Oreſtes nur vermeintlich tot iſt, daß er dort die Früchte des Frevels genießen kann, hier an der Schwelle des Todes ſteht. Er dankt Zeus vor der verhüllten Leiche, daß ſein Walten ihm dies Schauſpiel geſchenkt hat — welch ſchneidende tragiſche Ironie! —, doch nimmt er, erſchrocken über das frevelhafte

Wort, es ſogleich zurück. Seine Freude jedoch läßt er ſich nicht ſtören. Es iſt charakteriſtiſch für ihn, daß er fremden Jünglingen, denen er das edle Blut anſehen muß, wie Sklaven befiehlt, die Hülle von dem Leichnam zu ziehen, und Oreſtes ihn belehren muß, daß dies ſeine Sache iſt; charakteriſtiſch auch, wie der elende Wicht dann zuſammenbricht und um Aufſchub der Exekution bittet, die an ihm vollſtreckt werden wird. Doch als er um ſich nur kalte, erbarmungsloſe Geſichter ſieht und weiß, daß er verloren iſt, kehrt er noch am Schluß die giftige Bosheit ſeiner Seele hervor, indem er hämiſch eine Gemeinheit über den Toten anbringt, welche die Geſchwiſter kränken ſoll. Dann wird er abgeführt, und feinfühlig ſpart uns der Dichter die Schilderung ſeines Endes, während Euripides, der zu dieſem Zwecke das kunſtgerechte Töten und Zerlegen eines Tieres im Schlachthauſe ſtudiert zu haben ſcheint, es ſich nicht entgehen läßt, die Abſchlachtung des Opfers, wenn auch nur im Bericht, mit grauſiger Realiſtik auszumalen (V. 819 ff.).

Oreſtes.

Oreſtes tritt, den Zwecken des Dichters entſprechend, wie alle andern Perſonen Elektra gegenüber weit zurück und hat durchaus nicht die Bedeutung des Oreſtes der Choephoren. Er iſt überhaupt kein Charakter im eigentlichen Sinne und ſoll keiner ſein: in Wirklichkeit iſt er nur ein redender Statiſt wie Pylades mit ſeinen drei Verſen bei Äſchylus, obgleich er deren Hunderte zu ſprechen hat. Lediglich Mandatar des Apollon, iſt er eine willenloſe Maſchine, welche die Befehle des Gottes ohne das Recht eigenen Prüfens und Nachdenkens, alſo auch ohne ſittliche Skrupel und ohne Verantwortung zu vollziehen hat. Als ſolchen ſehen wir ihn im Anfang und am Schluß des Stückes auftreten. Im Prolog erzählt er das Orakel und den Auftrag, der ihm geworden iſt, im Ausgang vollſtreckt er den Willen Apollons. Sophokles mußte hier auf eine ſo grandioſe Wirkung verzichten, wie ſie Äſchylus nach dem Mord erreicht: auf die Darſtellung des Frevlers, deſſen Gedanken ſich

zuſehends verwirren, der die gräßlichen Fratzen, die ſcheußlichen Leiber der Erinyen nahen ſieht und im ausbrechenden Wahnſinn fortſtürzt. Auf dem Höhepunkt der Handlung ſchließlich benutzt ihn Sophokles — auch hier, ohne charakteriſtiſche Züge ſeines Weſens zu entwerfen — nur dazu, die Gefühle der verzweifelten Elektra zum ergreifendſten Ausdruck zu bringen, allerdings mit einer gänzlich unmotivierten Grauſamkeit des Hinziehens der Erkennung. Hier aber heiligt ausnahmsweiſe einmal der Zweck das Mittel.

Ajas.

Welcker, deſſen Name bei einer Charakteriſtik des Ajas billig voranſteht, erklärt Ajas für den größten Charakter, welchen Sophokles gezeichnet hat. Vor dem Urteil dieſes genialen, tiefen Kenners griechiſcher Dichtung, der wie Herder mit den feinfühligſten Organen begabt war, das Weſen alles Poetiſchen zu erfaſſen und zu durchdringen, muß man unter allen Umſtänden Reſpekt haben. Trotzdem ſcheint er uns in ſeiner berühmten Abhandlung den Helden in zu idealem Lichte zu ſehen.

Die Grundlage für den Charakter des Ajas — der Name hängt wie Aiakos etymologiſch mit *αλετός* zuſammen — bietet dem Dichter das Bild, welches Homer in markigen Strichen gezeichnet hat. Wer kennt ihn nicht, den rieſigen Telamonier, den beſten der Helden nach dem untadeligen Achill, ihn, „der ein Turm war in der Schlacht“? Er iſt der Herakles unter den Achäern, ſtrotzend von unbezwinglicher Kraft. Auf ihn, der den ungeheuren ſiebenhäutigen Schild trägt wie einen Turm (Il. VII 219), blicken Fürſten und Krieger mit Vertrauen in männermordender Feldſchlacht. Agamemnon wünſcht allen ſolchen Mut in der Bruſt, dann würde Priamos' Stadt bald in Trümmer ſinken (IV 288 ff.). Ihn beſtimmt zu ſeiner und aller Freude das Los, dem gefürchteten Hektor im Zweikampf entgegenzutreten (VII 179 ff.), er wird auf des erfahrenen Neſtor Rat mit Odyſſeus und Phönix zur Verſöhnung des zürnenden Achill auserſehen, er erſetzt in allen kritiſchen Lagen den erſten der Helden. Er deckt die Leiche des Patroklos, er iſt der Hort der Achäer in der äußerſten Not, als Hektor das Schiffslager ſtürmt und den Feuerbrand in die Schiffe zu werfen ſich anſchickt. Welch grandioſes Bild, wie er ſich mit dem zweiundzwanzig Ellen langen Schiffsſpeer von Bord zu Bord ſchwingt

und ſeine eherne Stimme den Himmel erreicht, die Achäer zur tapfern Abwehr anfeuernd (XV 676 und Aj. 1275 ff.)! Ein wortkarger Held, wie ihn auch Pindar (Nem. VIII 41) nennt, voll trotzigen Vertrauens auf ſeine Kraft (VII 196 f.), aber auch erfüllt vom Bewußtſein ſeines Wertes. Darum ſteht er im Hades (Od. XI 541 ff.) grollend abſeits; die edlen Worte des glücklicheren Rivalen vermögen auch den Schatten nicht zu begütigen, und wortlos entſchwebt er wieder in das Dunkel.

Dieſen epiſchen Rohſtoff hat der Dichter, ohne weſentlich neue Elemente hinzuzuſetzen, für die dramatiſche Bearbeitung zu einem Charakter geformt, der die ganze Tragödie beherrſcht, wenn auch die lebendige Perſönlichkeit, wie in der Antigone, im letzten Drittel des Stückes ausſcheidet.

Sophokles nimmt den Helden, welchen Freytag den veredelten Berlichingen des Hellenenheeres nennt, als Salaminier — der er bei Homer nicht iſt[1] — zwar für Athen in Anſpruch, aber wie er ihn zeichnet, iſt er das ideale Bild eines doriſchen Mannes: durchaus Krieger und nichts als ſolcher, von ſtiermäßiger Tapferkeit, erfüllt von dem trotzigen Bewußtſein ſeiner Heldengröße und einem Selbſtgefühl, das allein auf ſich vertrauend auch eine Welt in Waffen nicht fürchtet und das ſelbſt gegen die Götter ſich überhebt, ein Stier auch in der hartnäckigen Durchführung deſſen, was er ſich vorgeſetzt hat, eine kraftſtrotzende, aber ſchwerflüſſige Natur, nicht durch Gaben des Geiſtes glänzend, aber verſtändigen Sinns, ein Charakter von gediegenem Gold, nach griechiſchem Grundſatz ein furchtbarer, unerbittlicher Feind ſeiner Feinde, ein treuer Freund ſeiner Freunde. Die Mannes- und Kriegerehre iſt ihm alles: darum muß er auch durch eigene Hand fallen, als er ſie in einer verhängnisvollen Stunde ſelbſt befleckt hat. Das iſt das Tragiſche an ſeinem Schickſal. Äußeren Einflüſſen iſt dieſer ganze Mann unzugänglich; auch der geliebte Bruder würde ihn in ſeinen Entſchlüſſen nicht wankend machen. Er, der Hort der Achäer in der Schlacht, ſteht „wie ein Fels noch im tiefſten Unglück da, an welchen ſich die Schwachen lehnen, leidenſchaftlichen Anteil erregend, ſelbſt aber niemandes bedürfend, rauh, aber edel,

[1] Vgl. S. 170 ff.

unbeugsam und einer milden Regung nur da fähig, wo ihm das Bild gänzlicher Hilflosigkeit — ein Kind [sagen wir sein Kind] — entgegentritt. Sein Bild gewinnt zuletzt eine Größe, daß er wie ein Riese dasteht."

Sein Verhältnis zu Mann und Weib ist echt dorisch. Seiner Eltern gedenkt er mit Ehrfurcht und Liebe: Ehrfurcht vor dem Alter überhaupt ist ja eines der Hauptgebote, welche dem Spartiatenknaben gemäß einer Satzung des mittelalterlichen Geschlechterstaats eingeprägt wurden; seinen Bruder Teukros liebt er und vertraut ihm mit banger Sorge für die Zukunft, wo er selbst nicht mehr auf dieser Männererde stehen wird; sein Söhnchen Eurysakes soll, das ist der innigste Wunsch seines Herzens, ein Ritter ohne Furcht und Tadel werden, wie sein Vater es bis zu einem unseligen Augenblick war; seinen Mannen ist er ein helfreicher Hort, und gegenseitige Treue verbindet und verpflichtet sie. Dorisch ist aber auch die Art, wie er Tekmessa behandelt. Zwar ist sie seine Speerbeute, aber da er den Sohn, den sie ihm geboren hat, als echtbürtig betrachtet, so muß er sie auch als Gemahlin anerkennen. Aber von der Achtung, welche die Fürsten der Heroenzeit ihren Gemahlinnen entgegenbringen, ist hier keine Spur, so sehr wir uns auch bemühen mögen, sie zu finden. Eine einzige indirekte Andeutung von Liebe (V. 559), noch dazu eine Entlehnung des Dichters aus Homer (Il. VI 481), das ist alles. Das Weib ist dem Dorer nur ein Gefäß zur Befriedigung seiner sinnlichen Triebe und das Mittel zur Fortpflanzung des Geschlechts.

Zu Taten, welche die kriegerische Kraft des Mannes zeigen und seinen Ruhm künden könnten, fehlt in der Tragödie die Möglichkeit; aber vom Epos her, mit dem jeder Hörer wohl vertraut ist, ruht auf ihm der Glanz der Heldengröße. Aus dem Munde des Mannes, den Ajas am grimmigsten haßt, des Odysseus, tönt sein Lob als des besten der Achäer außer Achilleus, die gen Troja gezogen sind (V. 1340 f.) — wie bei Homer. Achill aber ist jetzt tot. Aus Homer auch entnimmt der Dichter äußere charakteristische Züge. Im stolzen Vertrauen auf seine Mannheit hat er seinen Platz auf dem äußersten Flügel des Schiffslagers (Aj. 4, vgl. Il. XI 7 ff.), dem Ares gl[illegible] [illegible]n Beinamen der

„stürmische“ (V. 1213), von dem siebenhäutigen Schild, dem unzerbrechlichen (V. 576), heißt er der „schildtragende“ gleich im Anfange (V. 19). Nach dem Schilde, den niemand sonst zu schwingen vermag, hat er mit Stolz seinen Sohn Eurysakes getauft (V. 574). In der Verehrung des Helden sind sich Freund und Feind gleich, ausgenommen die Atriden; außer Odysseus preist ihn Teukros (V. 145 f.) und vor allem der Chor seiner treuen Krieger. So schon im Einzugsliede, wo sich der Stolz auf ihn mit banger Besorgnis mischt: die Feinde, dem Blitze seines Auges entronnen, lärmen wie der Vogelschwarm, wenn er dem gewaltigen Geier entwischt ist, doch bald werden sie lautlos sich ducken, sobald er erscheint (V. 167.)! Ajas ist der schirmende Wall der Seinen vor nächtlicher Furcht und den Geschossen der Feinde (V. 1211 ff.). Auch seine Einsicht preist Athene und bestätigt Odysseus (V. 119):

„Wer ward erfunden tapfrer, wenn es galt zu tun,
Was not war, wer verständiger als dieser Mann?“

Die Gewißheit, der Hellenen Bester zu sein, erfüllt sein Herz mit stolzem Selbstgefühl. Schon vom Anfang seiner Kriegerlaufbahn hat er es gehegt im Bewußtsein seiner ungeheuren Kraft. Seinem brennenden Ehrgeiz hat immer als Ziel vorgeschwebt der Spruch:

„Stets der Beste zu sein, zu überragen die andern.“
(Il. VI 208.)

Dies Ziel hat er erreicht. Es liegt der echten Naivetät der Homerischen Menschen fern, nicht alles auszusprechen, was sie fühlen, also auch dem Gefühl ihres Wertes keine Worte zu leihen. Bescheidene Zurückhaltung pflegt erst aus berechneter Absicht zu entstehen, ist also eine Eigenschaft, welche der natürliche Mensch nicht kennt. So rühmt sich auch Ajas seiner Größe. „Ich, Telamons Sohn,“ sagt er V. 438 f., „bin wie jener vor Troja erschienen mit nicht geringerer Stärke, und nicht kleinere Taten hat meine Faust vollbracht. Einen Helden wie mich hat Troja nicht vom Hellenenlande kommen sehen“ (V. 424 f.). Beides freilich ist nur gesagt, um den Gegensatz seines jetzigen Elends desto stärker hervorzuheben. Jedenfalls glaubt er zu wissen, daß Achilleus selbst, lebte er und hätte die Entscheidung in seiner Hand gelegen, keinem andern die Rüstung zugesprochen hätte als ihm (V. 441 ff.).

So weit kann unſere Sympathie ihm folgen auf der ſteilen Bahn zu der Höhe, die er erklommen hat. Doch „nicht denkend, wie der Menſch es ſoll“ (V. 777), überſchreitet er die Schranken, die dem Menſchen geſetzt ſind, und verfällt der Hybris. Ein Keim zu dieſer Geſinnung ſteckt ſchon in dem Ajas der Ilias. Die Achäer ſollen ein ſtilles Gebet für ſeinen Sieg über Hektor ſprechen, damit es die Troer nicht hören und die Hilfe eines Gottes durch Herbeiflehen von Gegenhilfe unwirkſam machen; doch ſofort iſt ihm die Heimlichkeit demütigend, und er fährt fort:

„Oder auch offen heraus, denn trotzdem fürchte ich keinen“
(VII 196).[1]

Hier ſetzt unſer Dichter ein und gibt dem Helden, deſſen wilder Kraft nichts Menſchliches zu widerſtehen vermag, jene vermeſſene Überhebung, der die Nemeſis noch ſtets gefolgt iſt. Beim Auszug in den Krieg mahnt ihn der weiſe Telamon:

„Sohn, mit dem Speer
Des Siegs zu walten ſetz dir vor, doch ſtets mit Gott.“
Doch er im Unverſtand verſetzte prahleriſch:
„Vater, mit Götterhilfe könnt' auch, der nichts iſt,
Den Sieg gewinnen; ich jedoch vertraue kühn,
Auch ohne jene herzuzwingen meinen Ruhm.“
(V. 764 ff.)

Aber er vergeht ſich noch ärger. Als Athene ihm einſt im Kampfgewühl wohlmeinend naht und ihn anfeuert, den blutigen Mord in die Feinde zu tragen, da wagt er im übermütigen Gefühle ſeiner Unüberwindlichkeit ſie abzuweiſen mit dem verwegenen Wort:

„Den anderen Argeiern tritt, o Herrſcherin,
Zur Seite; wo ich ſteh', zerbricht die Phalanx nicht.“
(V. 774 f.)

Seitdem zürnt ihm die Göttin; die Strafe wird ihn ereilen.

Dieſen Mann trifft nun das Los, daß man ihn der Rüſtung Achills für unwert erachtet. Wie muß der Spruch der Richter auf ſolchen Charakter wirken? Ihm, dem ſich auf Erden niemand vergleichen kann, ihm, der ſelbſt der Götter Hilfe nicht zu bedürfen

[1] Dieſen Vers hat mit den folgenden v. Wilamowitz verworfen (Hom. Unterſ. 244 Anm. 6). Vgl. auch S. 170 ff.

wähnt, wagt man eine ſolche Schmach anzutun? Die Krone, der er ſicher war kraft ſeines Wertes, hat man gewagt ihm zu entreißen, noch dazu durch ſchnöden Betrug (V. 1135 f.)? Damit iſt ſeine Kriegerehre ins Herz getroffen. Sich ſtolz zu reſignieren ſchließt ſein Ehrgeiz aus. Er kann nicht ſchwächlich auf den Preis verzichten, der ihm allein gebührt, nicht gehorſam ſich dem Spruch unterwerfen. Er iſt aber auch geiſtig zu arm, durch Überredung oder andre Waffen des Geiſtes ſein Recht zu erſtreiten. Er kann nur auf die Hilfsquelle zurückgreifen, die ſeine Natur ihm bietet, auf ſeine Kraft. Aber ſelbſt er dürfte nicht wagen, mit ſeinem Häuflein das übermächtige Griechenheer anzugreifen, und zum Überläufer zu werden kann ihm nicht in den Sinn kommen. Rache jedoch muß er nehmen an denen, die ſeine Ehre beſchimpft haben. So verſinkt er in dumpfes Brüten, ſo ſteigt in dieſem jetzt ſchon ſich verwirrenden Geiſte der ſchwarze Mordplan auf, der ſeiner unwürdig iſt. Das ſtarke Gefüge dieſer einfachen Natur iſt zerbrochen: wir erkennen den ehemaligen Helden nicht wieder, der im Dunkel der Nacht tückiſch zu dem Zelte der Fürſten ſchleicht, um ſie hinterliſtig zu ermorden. So gerät er in Schuld, und an ihr geht er zugrunde.

Denn ſchon naht die Vergeltung; die wachſame, zürnende Athene ſchlägt ihn mit Wahnſinn.

Die Handlungen, welche Ajas in geiſtiger Umnachtung vollführt, müſſen mit logiſcher Notwendigkeit ſeine Kataſtrophe zur Folge haben, wenn er wieder zur Vernunft erwacht iſt. Hat er ſich aber auch durch den Mordverſuch mit ſittlicher Schuld beladen und müſſen wir auch die Strafe, welche die Göttin in doppelter Abſicht über ihn verhängt, als verdient anerkennen, ſo ergreift uns doch ſchon jetzt ein mit Schauder gemiſchtes Mitleid, wenn wir den Unglücklichen bei ſeinem lächerlich-grauſigen Werk erblicken,

Das Haupt
Von Schweiße triefend und die Hand von Mord und Blut.
(V. 9.)

Wie ſchaurig das gräßliche Gelächter des Wahnſinns (V. 303), wie erſchütternd ſeine Freude und ſein Dank für den vermeintlichen Beiſtand der Göttin (V. 91 f. 117.)! Wir wiſſen es ſogleich im Anfang des Stücks, daß dieſer Mann verloren iſt: in dieſer

ſchrecklichen Stunde zerſtört er ſelbſt den feſten Grund, auf dem er bisher geſtanden, vernichtet er mit eigner Hand ſeine Krieger- und Heldenehre, indem er ſich mit dem Fluch unauslöſchlicher Lächerlichkeit belaſtet. Das iſt die Tragik ſeines Schickſals.

Noch ehe er auf der Bühne erſcheint, erfahren wir durch Tekmeſſa die Wirkung des ekeln Schauſpiels, das ſein klar gewordenes Auge erblickt. Er ſchlägt ſein Haupt, er rauft das Haar, er ſchreit auf in wilder Verzweiflung, wie es Tekmeſſa nie von ihm gehört hat, da er Gejammer immer eines Helden für unwürdig gehalten hat (V. 308 ff. 318 f.). Und als der erſte Paroxysmus der Leidenſchaft vorüber iſt und er erfahren hat, was er alles angerichtet, ſinkt er in ſich zuſammen, ſtöhnt dumpf wie ein todwunder Stier (V. 322) und brütet nun über etwas, das ſich ihm bald zum unabänderlichen Entſchluß verdichtet.

So hat der Dichter alles wohl vorbereitet, wenn er den Erwachten, damit aber auch Vernichteten uns jetzt vorführt: einen gebrochenen, nach dem Tode verlangenden, zum Tode unerſchütterlich entſchloſſenen Mann. Wie Elektra ruft er aus dem Innern des Zeltes, ehe wir ihn erblicken: „Weh mir, ach weh“ (V. 336); bald zeigt er ſich in ſeinem ganzen Jammer. Der erſte Wunſch, den er dem Chor, ſeinem einzigen ihm noch gebliebenen Freund, ausſpricht, offenbart ſeine Grundſtimmung: er bittet um ſeinen Tod (V. 361).

Wir erwarten von unſerm ſittlichen Standpunkt aus, daß Ajas ſich nunmehr ſeiner Schuld bewußt geworden iſt und ſie ausſpricht. Doch nichts von alledem. Er ſchweigt von ſeiner Hybris; den tückiſchen Mordverſuch muß er für ſein gutes Recht halten, da er ſeinen Haß und ſeine Rache, zu der er nach griechiſcher Moral berechtigt iſt, auf keinem andern Wege hat befriedigen können. So hat er auch kein Bewußtſein von ſeiner Schuld, es würde ihm auch niemals in den Sinn kommen, eine ſolche zuzugeben. Aber er, der erſte aller Helden, hat ſich lächerlich gemacht, da er wehrloſe Hammel und Schafböcke ſchlachtete. O pfui des Fluchs der Lächerlichkeit! Er tötet, und einen ſolchen Mann dreifach:

Siehſt du ihn, den Kühnen, den Beherzten,
Den im Schlachtengraus nie Bebenden,

Wie unter wehrloſen Tieren er wütete?
Haha, zum Lachen iſt's, wie ich geſchändet bin!
(V. 364 ff.)

Der in ſeiner Ehre Geſchändete hat keinen Platz mehr auf dieſer Erde. Sein Licht iſt nunmehr das Dunkel des Erebos; er fleht ihn an, dieſen „lichten Erebos", ihn zu ſich aufzunehmen (V. 395). Auch als die erſte Erregung, die ſich in bewegten lyriſchen Rhythmen Luft macht, einer ruhigeren, im Dialogvers hinfließenden Stimmung gewichen iſt, drehen ſich ſeine Gedanken nur um den einen Punkt, wie er entehrt nunmehr zugrunde gehen muß. Sein Name ſchon beweiſt, daß er nur noch ein Mann des Ächzens, des Wehs iſt (V. 430 ff., ſ. auch 901 f.), und daß der Tod durch eigne Hand unwiderruflich den einzigen Ausweg aus ſeiner Lage bietet.

Und jetzt, was ſoll ich tun, der offenbar verhaßt
Den Göttern iſt und den auch haßt der Griechen Heer,
Den haßt das ganze Troja, Trojas Blachfeld auch?
Soll ich, verlaſſend die Atriden, dieſen Strand,
Den Kiel gewandt zur Heimat, fahren über Meer?
Und kann ich dann mein Auge ſelbſt zu Telamon
Aufſchlagen? Wird er es ertragen, nur zu ſehn,
Wenn kahl ich ſtehe, höchſten Siegeslorbeers bar,
Des voller Kranz ihm ward geflochten in das Haar?
Das trag' ich nicht, ich kann's nicht. Aber ſoll ich ziehn
Vor Trojas Feſte, einer gegen Überzahl,
Nach heldenhafter Tat dann ſinken in den Tod?
So würd' ich ja ergötzen die Atriden nur.
Nein, nimmermehr: zu ſinnen jetzt auf eine Tat
Gilt es, die meinem greiſen Vater zeigen ſoll,
Ich bin nicht unwert jenes Stamms, dem ich entſprang.
(V. 457 ff.)

Ein ehrenvolles Leben oder ſchöner Tod,
So ziemt ſich's für den edlen Mann. (V. 479 f.)

Daß dieſes Wort aus Ajas' Munde keine Phraſe iſt, ſondern ihm aus dem Herzen kommt, beſtätigt der Chor V. 481 f.

So bleibt er denn taub gegen alles Flehen der angſtgequälten Tekmeſſa; ſie könnte ebenſo leicht den Olymp erſchüttern, als dieſen ehernen Charakter in ſeinem Entſchluſſe zum Wanken bringen.

Alles, was er nunmehr tut und ſpricht, — es iſt die letzte Rede im erſten Epeiſodion und die beiden im zweiten — dient ſeinem letzten Ziele. Mit der erſten Rede nimmt er von Eurykakes Abſchied, die zweite ſoll Tekmeſſa und den Chor über ſeine Abſicht täuſchen und dadurch beruhigen, die letzte iſt der Abſchied vom Leben. Welcker (Kl. Schriften IV 225), dem K. F. Hermann, Nauck u. a. ſich anſchloſſen, meint, es ſei unſtatthaft vorauszuſetzen, daß Ajas in der zweiten Rede V. 646 ff. ſich verſtelle und ſeine Umgebung zu täuſchen beabſichtige. Wir wüßten nicht, wozu ſie ſonſt dienen ſollte. Ajas will in Ruhe ſterben, und dies kann er nicht anders erreichen, als daß er Tekmeſſa und dem Chore vorſpiegelt, er habe ſich eines beſſern beſonnen, wolle nachgeben und den Atriden weichen (V. 667 ff.). Er will angeſichts des Unabänderlichen ſich und den Seinigen unnötige Qual erſparen. Wie ſoll eine ſolche Täuſchung in beſter Abſicht einen Makel auf den Charakter des Helden werfen? Wie andere ſolche Reden iſt ſie mit feinſter Kunſt doppelſinnig gehalten: der unparteiiſche Zuhörer ſoll die wahre Abſicht heraushören, die beteiligten Perſonen des Spiels das Gegenteil, nämlich das, was ſie wünſchen. Was man aber wünſcht, das glaubt man gern. Der Zweck wird in dieſem Falle auch vollſtändig erreicht, wie das freudige, hoffnungsvolle Staſimon V. 693 ff. beweiſt. — Dabei kann man nicht einmal behaupten, daß Ajas auch nur mit einem Worte die Unwahrheit ſpricht, ſelbſt wo er ſagt, man müſſe den Atriden weichen. Wird er ihnen doch durch ſeinen Tod Platz machen.

Bezeichnend endlich für den Charakter des Helden iſt der Monolog V. 815 ff., mit dem er ohne Zeugen in ſtiller Einſamkeit den letzten Abſchied vom Leben nimmt. Er erſehnt vor allem den Tod, und dieſer ſoll ihn mit der Sicherheit und Schnelligkeit treffen, wie der Blitz die Eiche zerſpellt. Darum hat er das Schwert, die verderbliche Gabe des ſchlimmſten Griechenfeindes, gewetzt und aufgerichtet (V. 815 ff.). Sein Leichnam ſoll nicht der Rache der Feinde verfallen und eine Beute der Geier und Hunde werden: darum fleht er Zeus an, ſeinen Bruder Teukros für den letzten Liebesdienſt zu ſenden (V. 824 ff.). Hermes ſoll ihn ſorglich zu den Schatten geleiten, wenn er ſchnellen Schwungs

ſich in das Schwert geſtürzt hat (V. 831 f.). Seine Feinde, nach den Anſchauungen der Heroenzeit das ganze Heer, ſoll die Rache für ſeinen Tod ereilen: darum ruft er die Erinyen (V. 835 ff). Die Eltern ſollen alsbald ſein Ende erfahren: darum bittet er Helios, Bote zu ſein (V. 845). Bitter iſt es, von dieſer Welt des Lichtes und Glanzes, von dieſer Ebene zu ſcheiden, die ſeinen Ruhm geſehen hat, nicht wieder zu ſchauen die heilige Heimat Salamis und Athen: darum allen dieſen Stätten ein Lebewohl, und das letzte ſeinen Eltern! (V. 856 ff.) Seiner Gattin Tekmeſſa gedenkt er mit keinem Wort, den finſtern Haß gegen ſeine Feinde nimmt er mit ins Grab: vor unſerm Geiſte ſteigt das Bild der Nekyia auf, welches den unverſöhnt grollenden Schatten des Helden zeigt.

Dieſen Haß teilt er mit Achilleus und Philoktet; er gehört eben zum Charakter eines rechten Helden, dem ſchwächliches Nachgeben und Vergeſſen übel anſteht, der als Held ſich auch bewähren muß in der Stärke ſeiner Empfindungen und Leidenſchaften. Bei Ajas iſt er vor allem auf die Urheber ſeines Elends, auf die Atriden und Odyſſeus gerichtet. Wie im Weine Wahrheit iſt, ſo auch im Wahnſinn des Helden: es iſt nicht genug, daß ſie ſterben, nein, ſie ſollen vorher noch ausgeſuchte Martern erleiden, darum ſchwingt er die Geißel über ſie. Was er an den Gebilden ſeines Wahns ausgeführt hat, das bittet er Zeus, als ſein Geiſt wieder licht geworden iſt, ihn in Wirklichkeit vollenden zu laſſen: könnte er doch die Atriden vernichten und dann ſelbſt ſterben (V. 388 ff.)! Sein größter Haß gilt ungerechterweiſe ſeinem Nebenbuhler. Odyſſeus iſt ihm der geriebene Fuchs (V. 103), der alles tut, auch das Schlechte, das Werkzeug, das Prinzip alles Böſen (V. 379 f.), ein Böſewicht, ſein Verderber (379 f. 573).

Das Komplement des Haſſes iſt Liebe und Treue. Wie ſie ihm von ſeinen Mannen dargebracht wird, ſo hat er ihnen immer vergolten und empfindet ſie doppelt in dem Augenblick, wo ſie ihn, den Starken, ihren Hort, in ſeinem ganzen Elend ſehen. „Liebe Schiffsgefährten, die einzigen meiner Freunde, die allein noch aufrecht bei mir bleiben," ſo ſpricht er, als er ſie erblickt (V. 349 f.). Ihnen empfiehlt er die Hut ſeines Sohnes bis zu Teukros' Ankunft, in ihre Hände legt er den letzten Auftrag an ſeinen Bruder (V. 565 f.). Dieſen noch zu ſehen und zu ſprechen iſt

ihm nicht mehr vergönnt, die Sehnſucht nach ihm und das Vertrauen auf ihn, das auf dem Grunde der Liebe ruht, bekundet er im Stück oft genug. Dem Ruf nach ſeinem Knaben folgt das ungeduldige Verlangen nach Teukros (V. 342); er ſoll Euryſakes zu den Eltern nach Salamis bringen, für ihn ſorgen, wenn er nicht mehr ſein wird (V. 689), ſeinen Leichnam aufrichten, wenn das Schwert in ſeiner Bruſt ſteckt (V. 827 ff.). Die Verehrung und Liebe zu ſeinen Eltern tritt am ſtärkſten im Monologe hervor. Sie haben zuerſt ein Anrecht daran, ſeinen Tod zu erfahren. So fleht er:

„Und Helios, der du den hohen Himmelsraum
Durchquerſt auf deinem Wagen: wenn mein Heimatland
Du ſiehſt, die goldgeſtickten Zügel ziehe an
Und künde mein Verhängnis, ach, mein Todeslos
Vater und Mutter, die zum Unglück mich gebar."
(V. 845 ff.)

Den Eltern gilt ſein letzter Gruß; ihnen ſoll Teukros den kleinen Euryſakes zeigen, der bei ihnen aufwachſen möge als ihre Augenweide, ſpäter, wenn er gereift iſt zu männlicher Kraft, ihnen Stütze und Stab des Alters, ihnen der Hort zu ſein, der er ſelbſt nicht werden konnte.

Was an Zärtlichkeit in der Bruſt des wortkargen Helden verſchloſſen iſt, das wendet er dieſem ſeinem unmündigen Sohne zu, und ſie bricht heraus beim Abſchied von ihm. Freilich nicht losgelöſt von ſeinem Elend in reinem, ſelbſtloſem Vaterglück, ſondern immer verflochten mit dem Bewußtſein des eigenen Wertes und den Gefühlen, die ihn über ſein Schickſal bewegen.

Das beweiſen ſchon die erſten Worte, die er an Euryſakes richtet:

„Werd glücklicher, mein Sohn, als es dein Vater war,
Doch ſonſt ihm gleich, dann wirſt du nicht ein ſchlechter Mann."
(V. 550 ff.)

Er beneidet das Kind, daß es noch nicht fähig iſt, ſolches Unglück zu fühlen, daß es noch in der glückſeligen Sphäre diesſeits von Freude und Schmerz lebt. Er wünſcht ihm, daß es bis dahin aufblühe, umfächelt und genährt von den leichten Lüften, wachſend an Leib und Seele, ſeiner Mutter zur Freude (V. 558 f.).

Sogleich aber ſoll man das edle Füllen ziehen und üben in der harten Art ſeines Vaters, auf daß die Raſſe nicht entarte und Euryſakes ihm gleich werde (V. 548). Iſt er ein Mann geworden, dann wird er den Feinden zeigen, wes Samen er entſprang. Den Schild ſeines Vaters ſoll er erben, von dem er ſeinen Namen hat, und einſt wird ihn ſein nerviger Arm ſchwingen, wenn er ihn an der Feſſel trägt, zum Schrecken ſeiner und der Seinen Feinde. Doch ſchon in dieſem Augenblick wird er zeigen, daß er ein junger Held iſt, wenn anders er wirklich ſeines Vaters Sohn: er wird nicht ſchreien und zittern, wenn ihn der blutige Arm ſeines Vaters umfängt.

Der Dichter hat in dieſer und der voraufgehenden Tekmeſſaſzene einem Größeren nachgeahmt; ihm hat der Abſchied Hektors und Andromaches vorgeſchwebt. Dort Hektor, Andromache, Aſtyanax, hier Ajas, Tekmeſſa, Euryſakes. Beide Helden ſind auserleſener Art, beide gehen in den Tod; denn wenn Hektor auch nicht weiß, daß er nicht wiederkehren wird aus der männermordenden Feldſchlacht, ſo ahnt er doch, daß er fallen und Witwe und Waiſe zurücklaſſen wird. Hier wie dort ein angſtvolles, flehendes Weib, dem der Gemahl alles iſt, und ein ſchuldloſes Knäblein, das der Vater auf den Armen wiegt und dem er ſeine letzten Wünſche mitgibt. Hier wie dort liegt derſelbe Hauch ſchmerzlicher Todesahnung über der ganzen Szene.

Aber ſo ſtark auch die Wirkung iſt, welche Sophokles erzielt, den Zauber der Homeriſchen Poeſie zu erreichen vermag er doch nicht. Wie trifft Homer die Kindesnatur, wenn Aſtyanax vor dem ſchrecklich nickenden Helmbuſch des Vaters in Geſchrei ausbricht: das Kind ſieht ja das wohlbekannte Antlitz nicht vor der blinkenden, drohenden Wehr des Hauptes! Den Ajasſohn aber kümmert der gräßliche Anblick der eben beendeten Schlächterei, die blutigen Hände ſeines Vaters nicht: das iſt entweder Unnatur oder Stumpfſinn, mag man auch einwenden, daß Euryſakes etwas älter zu denken iſt als Aſtyanax und als Lagerkind ſchon mehr Blut geſehen haben wird. — Dann das Gebet des herrlichen Helden Hektor, dieſer menſchlich anmutendſten aller Geſtalten Homers, und ſeine Wünſche für den Sohn! Während Euryſakes nur glücklicher werden ſoll als ſein Vater, doch ſonſt ihm gleich, fleht Hektor

ſelbſtlos darum, daß die Troer einſt von ihm ſagen mögen: „Er iſt viel wackrer als ſein Vater.“ Noch mehr verliert die Sophokleiſche Szene vor der Homeriſchen, wenn man das Verhältnis der Gatten zueinander ins Auge faßt. Gewiß, Hektor iſt, wenn überhaupt jemand, ein Held und wird ſich durch die Tränen ſeines Weibes nicht abhalten laſſen von dem, was der Männer Pflicht und Ehre iſt. Aber wie zart deutet er Andromache nur an, was ihres Amtes iſt (VI 490 f.)! Weiß er doch, daß ſie ſein tapfres Weib iſt und ihre Tränen im Anblick ſeiner Heldengröße trocknen wird, daß ihre Liebe zu ihm und ihr Stolz auf ihn ſich auf ſein Heldentum gründet. Wie liebt er ſie! Wie erſchütternd die Viſion, ſein herrliches Weib als Beute eines Feindes, als Sklavin zu ſehen, auf das harte Geheiß einer Herrin am Webſtuhl ſtehend und das Waſſer holend vom Brunnen!

Daß Sophokles hier ſo weit hinter ſeinem Vorbilde zurückgeblieben iſt, hängt zuſammen mit der Stellung, welche Ajas zu Tekmeſſa hat. Ja, er liebt ſie auf ſeine Weiſe, hat ſie ihm doch „die Nacht zum Tage“ gemacht in der langen Öde des Feldlagers. Der Chor behauptet ſogar, er halte ſie hoch (V. 212), ſie ſelbſt erwähnt auch einmal ſeine alte χάρις (V. 808). Doch nur ein einziges Mal zeigt ſich ſeine Liebe zu ihr, als er nämlich zu Eurykſakes ſagt: „daß du heranwächſt zur Freude deiner Mutter hier“ (V. 559). Sonſt ſucht man vergeblich nach einem Wort, welches die Fülle der Liebe vergölte, die Tekmeſſa Ajas entgegenbringt. Ganz die rauhe, abſtoßende Art des doriſchen Mannes, welcher herriſch nur auf ſich ſelbſt ſieht, dem die Frau läſtig wird, wenn ſie ihm ſeine Zirkel zu ſtören wagt, ſei es auch nur in der Form der beſcheidenſten, demütigſten Bitte. Ajas, ſo wird behauptet, zwinge ſich zu ſolcher Barſchheit, um nicht weich zu werden. Wenn dies doch nur einmal angedeutet wäre!

Die Behandlung, welche Tekmeſſa von Ajas erfährt, widerſpricht unſerm modernen Gefühl, ſteht aber auch im Gegenſatz zu der Liebe und Achtung, mit der z. B. Ödipus ſeiner Gemahlin begegnet. Freilich iſt Ajas im Unglück, aber Leid und Schmerz verhärten doch das Herz des Menſchen nicht, und wie viel entſetzlicher iſt das Schickſal, das Ödipus trifft! Er vergißt in ſeinem Elend nicht, Kreon die Sorge um die Tote ans Herz zu legen.

Schon ehe Ajas auftritt, erfahren wir von Tekmeſſa, wie barſch er ſie abgewieſen hat, als ſie ihn von ſeinem Mordgang zurückhalten will:

„Den Weibern eine Zierde iſt Stillſchweigen, Weib.“
(V. 293.)

Auf der Bühne verfährt er ebenſo, wenn Tekmeſſa ihn anfleht, ſich zu mäßigen (V. 369). Ihre flehentlichen Bitten, von ſeinen Todesgedanken abzuſtehen und doch auch ihrer zu gedenken, rühren ſelbſt den Chor zum Mitleid (V. 525 f.). Er hat darauf nur das Wort:

„Den Beifall wird ſie finden, wenigſtens von mir,
Wenn ſie zu tun nur, was befohlen, ſich entſchließt.“
(V. 527 f.)

Nur einmal hat er Lob und Anerkennung für ſie: als er erfährt, daß ſie während ſeines Wahnſinns den Knaben vorſorglich dem Bereich ſeines Armes entzogen hat. Anerkennung, nicht Liebe oder gar Zärtlichkeit für Tekmeſſa zeigt ſich alſo immer nur, wenn ſie als Mutter ſeines Sohnes im Spiele iſt. Da er ſeinen Entſchluß zum Sterben gefaßt hat, gebietet er ihr, ins Zelt zu gehen, unterſagt ihr aber das Klagen: „Zum Jammern iſt geneigt das Weib“ (V. 580). Schnöde weiſt er ihre Bitte ab, als ſie ihn bei ſeinem Kinde und den Göttern beſchwört, ſie nicht zu verlaſſen:

„Du wirſt mir läſtig; weißt du nicht, daß gänzlich quitt
Ich bin den Göttern, dir zu helfen noch?“ (V. 589 ff.)

Sie läßt ſich aber nicht abweiſen. Dennoch predigt ſie tauben Ohren (V. 591): ſie ſchwatzt ihm ſchon zu lange (V. 592), er befiehlt den Dienern, ſie wegzubringen und einzuſchließen, und endigt dann mit den Worten:

„Töricht iſt dein Sinn,
Wenn du an meinem Weſen noch zu bilden denkſt.“
(V. 594 f.)

Es iſt auch bemerkenswert, daß jede liebevolle Anrede an ſie fehlt, daß Ajas nicht ein einziges Mal ihren Namen nennt. Daß er ihrer ſchließlich auch bei ſeinem Abſchied nicht gedenkt, wurde früher bereits in einem anderen Zuſammenhang erwähnt.

So ſtellt ſich uns das Bild des Helden im ganzen und im einzelnen dar: groß, aber düſter, einſam, verſchloſſen, abweiſend,

von der Wucht eines tragiſchen Schickſals niedergedrückt, die geniale, lebensvolle Ausgeſtaltung des epiſchen Ajas, den Oileus' Sohn im Siegesfeſt preiſt:

„Ja, der Krieg verſchlingt die Beſten!
Ewig werde dein gedacht,
Bruder, bei der Griechen Feſten,
Der ein Turm war in der Schlacht!
Da der Griechen Schiffe brannten,
War in deinem Arm das Heil;
Doch dem Schlauen, Vielgewandten
Ward der ſchöne Preis zuteil."
Friede deinen heil'gen Reſten!
Nicht der Feind hat dich entrafft;
Ajax fiel durch Ajax' Kraft,
Ach, der Zorn verderbt die Beſten.

Teukros.

Teukros iſt in der Ilias ein Held zweiten Ranges. Als Kämpfer bildet er eine wirkungsvolle Ergänzung zu dem rieſigen Hopliten Ajas, ſeinem Halbbruder. Er handhabt meiſterlich den Bogen; der Dichter rühmt von ihm, daß er der Achäer Beſter iſt in der Bogenkunſt, doch auch tapfer in ſtehender Feldſchlacht (Il. XIII 313). Seine Meiſterſchaft im Bogenſchießen rühmt übrigens auch Odyſſeus im Philoktet V. 1057. Er entſpricht dem Pandaros der Troer. Oft ſehen wir die Brüder vereint im Kampfe; gedeckt unter dem Schilde des Ajas wie ein Kind unter dem Schutze der Mutter ſchreitet Teukros einher, ſcharf ſpähend, wen ſich ſein Pfeil zum Ziele erſehe, und ſchrecklich räumt er auf unter den Feinden (VIII 267 ff.). Auch gegen Hektor richtet er oft ſein Geſchoß, doch leider wird dieſer von Apollon beſchützt (z. B. XV 561 f.). Jener auserwählte Held würdigt ihn ſelbſt des Zweikampfs, und Teukros hat die Ehre, von ihm verwundet zu werden. Bei den Leichenſpielen für Patroklos gelingt es ihm nicht, den erſten Preis davonzutragen: ſein Pfeil durchſchneidet den Faden, an dem die Taube flattert, ſie ſelbſt durchbohrt Meriones mit einem Meiſter-

ſchuß. Dennoch iſt er ein wackerer, wertvoller Streiter: läßt ſich doch, als die Troer unter ſeinen Pfeilen dahinſinken (VIII 274 ff.), Agamemnon ſelbſt herbei, ihn mit zärtlichen, ehrenden Worten anzureden: „Teukros, liebes Haupt, Telamonier, Herrſcher der Mannen“ (VIII 281), und verſpricht ihm, wenn Zeus ihm vergönnt, Troja zu zerſtören, den erſten Kampfpreis nach dem ſeinen. Im Rate der Helden ſchweigt Teukros.

In unſrer Tragödie dient ſeine Perſon dem Zwecke, den Leichnam ſeines Bruders vor der Schmach der Nichtbeſtattung zu ſchützen. Darum tritt er auch erſt nach Ajas' Selbſtmord auf — der Dichter motiviert ſein Fehlen vorher mit einem Beutezug nach Myſien — und bildet gewiſſermaßen die Fortſetzung ſeines Bruders, d. h. des Spieles gegenüber den gleichfalls neu auftretenden Gegenſpielern Menelaos und Agamemnon. Sein eigentlicher Gegner iſt Menelaos, den er mit Leichtigkeit abführt; auch gegen Agamemnon kämpft er mit anerkennenswertem Geſchick, freilich muß erſt ein Größerer kommen, um die ehrenvolle Beſtattung des Toten durchzuſetzen.

Als Eigenſchaften zeichnen ihn aus innige Liebe zu ſeinem gewaltigen Bruder, die ſich in dem wiederholten „o liebſter Ajas“ malt (V. 977, 996, 1015), und Mut und Entſchloſſenheit gegenüber den Atriden. Wir dürfen überzeugt ſein, er würde eher ſterben als die Leiche ſeines Bruders geſchändet ſehen (V. 1309). Andere ausgeprägte Charakterzüge fehlen ihm, da er nur eine Nebenfigur iſt.

Auch Teukros leidet wie Tekmeſſa unter dem Fluch der Unebenbürtigkeit,[1] ja, der Dichter hebt dies bei ihm gefliſſentlicher hervor als bei jener. Als der hochfahrende Agamemnon ihm entgegentritt, ſchlägt er eine ganz andere Tonart an als bei Homer:

„Du da, das Kind der Kriegsgefangnen meine ich,“
(V. 1228)

dann: „von Sklaven ſolches zu hören“ (V. 1235); „er wagt zu reden wie ein freier Mann“ (V. 1258 f.)! und

„Wirſt du nicht, erkennend, wer du biſt,
Zur Stelle ſchaffen einen andern, freien Mann,

[1] Im Altertum galt er übrigens ſonſt als rechter Bruder des Ajas, vgl. v. Wilamowitz, Hom. Unterſ. S. 245.

Der deine Sache führt vor uns an deiner Statt? —
Denn der Barbaren Zunge — die verſteh' ich nicht."

Nun, der verachtete Sklave verſteht es, den hochmütigen Pelopiden in ſeine Schranken zurückzuweiſen: der Vergleich, den er zwiſchen ihnen beiden zieht, fällt nicht ſchmeichelhaft für Agamemnon aus. Er, Teukros, iſt der Sohn eines Telamon und der Königstochter Heſione, die ſein Vater als erleſene Gabe aus der Hand des Alkiden empfangen hat, aus der Burg eben der Stadt, deren Zinnen ungebrochen vor den Augen des Belagerers leuchten (V. 1299). Und Agamemnon, wer iſt er denn? Der Abkömmling eines Phrygers, der Sproß eines Hauſes von Verbrechern, der Sohn einer kretiſchen Mutter, die ſich an einen hergelaufenen Menſchen weggeworfen und die der eigene Vater zu einem ſchimpflichen Tode verdammt hatte.

Nichtsdeſtoweniger fühlt er doch ſelbſt ſchmerzlich den Fluch des Baſtards. Bitter genug ſpricht er es vor dem Toten aus (V. 1008 ff.), wie ihn Telamon in der Heimat empfangen wird, dieſer gallige Alte, den die Jahre nicht milde, ſondern griesgrämig und hart gemacht haben, der ſich nicht einmal freut, wenn das Glück ihm lächelt, der, immer jäh zum Zorn, hadert und wütet ohne Grund und ungerecht. Er ſieht ſein Schickſal voraus (wie Sophokles es in ſeiner Tragödie Teukros, Äſchylus in ſeinen Salaminierinnen dargeſtellt hat), daß der eigene Vater ihn unter den ſinnloſeſten Beſchuldigungen aus der Heimat treiben wird: er muß wieder hinaus, auf das unendliche Meer, ſich ein neues Salamis zu gründen (Hor. Od. I 7, 21 ff.).

Solche Ahnungen halten ihn aber nicht ab, mannhaft für den Bruder einzutreten, hinter dem er kränkend zurückgeſetzt werden wird. Wahrer, tiefer Schmerz erfüllt ihn; wir erkennen es an den Ausbrüchen ſeines Jammers, als er vor dem Leichnam ſteht (V. 974 ff.). Er weiß, was er an ihm verloren hat. Wie dem Bruder muß ihm die Heimat zur Fremde werden, ſieht er ſich hier in der Fremde umgeben von einer feindlichen Welt. Doch, hat er Ajas nicht vor dem Tode bewahren können, ſo wird er doch ſeine letzten Wünſche erfüllen, wird den Leichnam vor Entweihung ſchützen. So kommt ihm denn Menelaos mit ſeinem brutalen Verbot gerade recht. Man hört hier übrigens nicht bloß

Teukros, ſondern den über ſpartaniſche Anmaßung erbitterten Athener des fünften Jahrhunderts reden in den Worten:

„Wie darfſt du
Gebieten über Kriegsvolk, das er hergeführt?
Du kamſt als König Spartas, nicht als unſer Herr."
(V. 1100 ff.)

Um ein Nichts, wie dieſen Menelaos, um ſein hohles Geſchwätz wird er, Teukros, ſich den Deut kümmern (V. 1113 f.). Die weiteren Ausfälle des Erbitterten pariert er mit Geſchick. Der verachtete „Bogenſchütze" (V. 1120) — jeder merkt den Vergleich mit den ſkythiſchen Polizeibütteln der Stadt — hat bewieſen, daß er kein Stümper in dieſer Kunſt iſt, und würde ſich auch nicht vor Menelaos fürchten, wenn dieſer ihm in ſchwerer Rüſtung entgegenträte. Ohne Furcht wirft er ihm Betrügerei vor, erklärt ihn jeder Schurkerei für fähig, wenn er ſie heimlich üben kann, und lacht der leeren Drohungen des Wütenden, der ſich ohne Erfolg zurückziehen muß, um einen Mächtigeren herbeizuholen. Doch auch vor Agamemnon fürchtet ſich Teukros nicht. Er beſchämt den anmaßenden König (ſ. vor. S.), hält ihm ſeine Unwahrheiten vor, mit denen er Ajas' Taten herabſetzt, und geißelt den ſchnöden Undank gegen den Mann, der in die Breſche ſprang, wenn die Not am höchſten war — wieder mit einer anachroniſtiſchen Anſpielung auf die verhaßten Dorer (V. 1285 f.).

Dem Toten iſt die Erweiſung der letzten Ehre erkämpft und die Ruhe im Grabe geſichert; dem Bruder erübrigt nur noch die Verwünſchung derer, welche den Helden beſchimpfen wollten, und der Dank an den Mann, der allen Haß vergeſſen und da geholfen hat, wo er es am wenigſten erwartet hätte. Nur lehnt er in frommer Scheu die edelmütig angebotene Hilfe des Odyſſeus für die Beiſetzung ab: dieſen letzten Dienſt können nur liebe Hände erweiſen. Das Stück klingt aus mit Teukros als letztem Sprecher, mit den Befehlen an die Seinen, dem Toten die letzte Ruheſtätte zu rüſten. Ihm bleibt die Pflicht, Tekmeſſa und Eurysakes zu ſchützen und zu hüten. Dieſe Pflicht wird er erfüllen als treuer Bruder und furchtloſer Mann.

Odyſſeus.

Der Charakter des Odyſſeus hat durch die Jahrhunderte, in denen griechiſche Dichtung blühte, bekanntlich eine konſequente Wandlung erfahren. Zwar iſt ſchon in den Homeriſchen Epen ein weſentliches Merkmal des Helden die Liſt, indeſſen überwiegen doch durchaus die ſympathiſcheren Züge. Die Ilias feiert ihn als Meiſter beſtrickender Rede, der ſich deshalb auch vorzüglich als Vermittler und Geſandter eignet. So bringt er Chryſeis zu ihrem Vater zurück und verſöhnt den gekränkten Prieſter, er zwingt das Volk der Achäer, das auf die verſuchenden Worte Agamemnons zu den Schiffen eilt, wieder auf ſeine Plätze zurück, er iſt als Geſandter mit Menelaos nach Troja, mit Phönix und Ajas zum zürnenden Achilleus geſchickt. — Die Odyſſee ſchildert ihn vor allem als den hehren, ſtandhaften Dulder; ſeine Leiden und Kämpfe bis zum Ende ſind ein ergreifendes Abbild alles Menſchenſchickſals: Menſch ſein heißt ein Kämpfer ſein.

Doch ſchon das nachhomeriſche Epos läßt die Liſt des Helden ſtärker und ſtärker hervortreten. In der (ſpäter eingeſchobenen) Doloneia der Ilias unternimmt er jenen nächtlichen Spähergang zum troiſchen Feldlager mit Diomedes, in den kykliſchen Liedern entwendet er aus Ilios das Palladion und nimmt den Seher Helenos im Hinterhalt gefangen, ſeine Liſt allein bezwingt endlich die ragenden Feſte. Schon in der Odyſſee ſtammt er von Autolykos, „dem berühmteſten aller Spitzbuben“, und durch dieſen von Hermes, dem Gott der Diebe; ſpäter leitet man — das iſt doriſche Einwirkung — ſeine Herkunft außerdem noch von Siſyphos, dem Urbild menſchlicher Hinterliſt und Tücke, ab und ſtempelt ihn ſelbſt zum Typus gewiſſenloſer Ränke und ſkrupelfreier Argliſt. Als ſolchen übernehmen ihn dann die Tragiker.[1]

In den erhaltenen Tragödien des Sophokles tritt er zweimal auf, im Ajas und im Philoktet. Derſelbe Mann aber trägt beidemal grundverſchiedene Züge.

Im Ajas erſcheint er im Anfang (V. 1—126) und am Schluß des Stückes (V. 1317—1401). Er ſpricht nur 83 Verſe, und doch, wie plaſtiſch iſt der ganze Menſch modelliert und wie

[1] Vgl. auch Fragm. Nr. 143 Nauck.

charaktervoll und fein bis ins einzelnſte dargeſtellt! Dieſer Odyſſeus iſt eine der edelſten Männergeſtalten der Sophokleiſchen Muſe, wir dürfen in ihm vielleicht ſogar das ideale Porträt des Sophokles ſelbſt ſehen. Im wirkſamen Gegenſatz zu den plumpen, brutalen Atriden verkörpert ſich in dieſer Erſcheinung die Eigenſchaft, welche den Hellenen vor allen anderen Völkern auszeichnet, das ſchöne Maß. In allem, was er tut und ſagt, iſt er gerecht und beſonnen, hilfreich und gut, maßvoll und milde, von reifer Abgeklärtheit des Weſens, erfüllt von echter Frömmigkeit, ein Kenner des Menſchenherzens, dem zugleich ein Gott den Zauber herzgewinnender Rede auf die Lippen gelegt hat, ein Philoſoph im Kriegerkleide, der die Ohnmacht alles deſſen, was da Menſch heißt, erkannt hat und weiß, daß der zerſchmetternde Blitz aus der Höhe auch auf ihn herniederfahren kann.

Gewiß, wo es gilt, Unheil zu verhüten, weiß er auch mit kluger Liſt vorzugehen. Als er von Ajas' rätſelhafter Tat hört und ahnt, daß hier etwas Unheimliches vorgeht, iſt er ſogleich freiwillig dem Täter auf der Spur, wie er denn immer auf der Wacht ſteht für das Wohl des Ganzen. Athene ſelbſt rühmt, daß er als findiger Jäger unermüdlich iſt in Anſchlägen gegen die Feinde. So iſt er auch jetzt an das gefährliche Wagnis gegangen und hat, einem lakoniſchen Schweißhund gleich, Ajas gewittert, verfolgt, eingekreiſt. Auch iſt er natürlicher Menſch genug, Ajas wieder zu haſſen, als dieſer ſeit der Entſcheidung im Streit um die Rüſtung Achills tödlichen Haß auf ihn geworfen hat. Doch dieſer Haß erliſcht in dem Augenblick, wo er den Feind im Unglück und dann im Tode ſieht. Der untadelige Held beweiſt ſich jetzt als wahrhaft edler Mann, der die Herzen der Hörer, auch der widerwilligen, zwingt und gewinnt.

Er hat Ajas nicht gefürchtet, ſolange dieſer im Beſitze ſeiner leiblichen und geiſtigen Kräfte geweſen iſt, — vor dem Wahnſinnigen, den die Hand der Götter geſchlagen, ſchaudert er zurück. Er verzichtet auf den traurigen Triumph, ſich an dem Unglück eines wehrloſen Gegners zu weiden, obgleich die Göttin ſelbſt ihn dazu auffordert. Er bedenkt bei anderer Leid und Tod, daß auch er nur ein ſchwacher Menſch iſt, der beidem verfallen wird wie der andere. Darum ergreift ihn tiefſtes Mitgefühl mit dem einſt Starken und Gewaltigen, der nun im Staube liegt:

„Ich beklage ihn,
Den Unglückſel'gen, dennoch — iſt er auch mein Feind,
Denn in ein ſchwer Verhängnis iſt er ja verſtrickt.
Und mit dem ſeinen prüf' ich auch mein eigen Los:
Seh' ich doch, daß wir alle, die da leben, ſind
Nur leere Schemen, Schattenbilder weſenlos."
(V. 121 ff.)

„Es fürchte die Götter das Menſchengeſchlecht!" Ajas hat ſich überhoben und iſt gefallen, Odyſſeus bleibt im frommen Sinn der Nichtigkeit des Menſchen eingedenk, er beugt ſich vor der Macht und dem Walten der Götter, nimmt -- anders als Ajas! — dankbar den Schutz Athenes, ſeiner „lieben Herrin", der „teuerſten der Göttinnen", hin und läßt ſich in allem von ihr lenken und leiten. Aus dieſer Frömmigkeit entſpringen ſeine andern edlen Eigenſchaften, ſo die verzeihende Milde, die unbeirrte Gerechtigkeit in der Beurteilung und Behandlung des Nächſten. Er vergibt Teukros, wenn er wieder ſchilt, wo er geſcholten ward. Vor allem ſoll, ſo mahnt er, der Menſch Gerechtigkeit üben, das Recht nicht mit Füßen treten, auch in ſeinem Urteil über den Feind gerecht bleiben. Er ſelbſt erfüllt dies Gebot zuerſt und zwar gegen den Mann, der ihn ſeit jener Entſcheidung am grimmigſten gehaßt hat; er erkennt willig ſeine Größe und ehrt damit ihn und ſich ſelbſt.

So bleibt ſein Urteil ungetrübt von Leidenſchaft. Ein Frevel iſt es, den Edlen noch im Tode zu beſchimpfen, ihm gar die Beſtattung zu verweigern. Darum tritt er für den „hehren Toten" ein vor Agamemnon. Seine Ruhe und Klugheit gegenüber dem Mächtigen, deſſen Wille entſcheidet, zeigt den Meiſter in der Behandlung der Menſchen. Es iſt nicht bloß das Bewußtſein, daß Odyſſeus dem Heere unerſetzlich iſt, welches Agamemnon zur Nachgiebigkeit veranlaßt, ſondern vor allem die ſittliche Überlegenheit und die Macht der Perſönlichkeit, welche ihn zum Rückzuge zwingt. Wie ſchweres Unrecht hat doch Ajas und der Chor Odyſſeus angetan, jener, als er ihn im Verdachte ſchadenfrohen Triumphes hatte, dieſer, als er meinte, er ſtachle das Heer mit giftigen Reden zum Haß gegen Ajas auf! Beſchämt erklärt ihn der Chor für einen edlen, weiſen Mann, da Odyſſeus ſich auch erbietet, den Toten mit zu beſtatten: denn die verſöhnende Macht

des Todes hat bewirkt, daß aus dem Gegner ein Freund geworden ist. Wahrlich, auch Teukros hat Ursache zu seiner dankbaren Anerkennung, daß Odysseus, Ajas' bitterster Feind, allein für den Toten eingetreten ist und die Schmach von ihm abgewendet hat. Und wenn er meint, aus Scheu vor dem Unwillen des toten Bruders die Hilfe des einstigen Feindes zurückweisen zu sollen, so ehrt es Odysseus, daß er die Gefühle des Teukros versteht und schont, und daß er ohne Empfindlichkeit über die Ablehnung zurücktritt.

Allein die Einwirkung dieses edlen Charakters führt den versöhnenden Schluß der Tragödie herbei.

—

Ein idealer Odysseus wie dieser war für den Philoktet unmöglich. Hier kam dem Dichter der hinterlistige Ränkeschmied gelegen, als welchen ihn sonst die Tragödie, besonders Euripides, nach dem Vorgehen des späteren Epos darzustellen beliebt.

Nicht, daß der Odysseus des Philoktet ein Teufel von Natur, wie Jago, oder aus Grundsatz, wie Richard III. wäre. Aber ihn hat das harte Leben eine Weisheit gelehrt, deren bodenlose Frivolität nur von der Schamlosigkeit übertroffen wird, mit der er sie verkündet. In seiner Jugendzeit behauptet er ebenso sentimentale Regungen verspürt zu haben wie Neoptolemos, daß man nämlich immer brav und wacker sein solle, daß ein Held nur mit dem Schwerte dreinschlagen und ein Muster von Edelmut sein müsse. Er hat längst erkannt und erprobt, daß die Zunge stärker ist als die Faust, daß das Wort die Welt regiert und nicht die handhafte Tat. Wer der Rede in kluger Berechnung und Erfindung Meister ist, der lenkt die Menschen und Dinge nach seinem Willen. So ist er geworden, als der er sich auf der Höhe des Lebens zeigt: ein harter Realpolitiker, der nur sein Ziel ins Auge faßt und es mit allen Mitteln zu erreichen sucht, ein gewiegter Weltmann und Diplomat, der seinem Gegner mit gewinnendem Lächeln die Hände schütteln würde, um den Betörten aus dem Hinterhalt desto sicherer zu verderben, ein kalter Rechner, dem Wahrheit und Lüge, Gerechtigkeit und Trug gleichwertige Figuren auf dem Schachbrett des Lebens sind und mit denen er operiert je nach den

Chancen, die ſie ihm zum Gewinne ſeines Spiels bieten, ein ſchamloſer Cyniker, dem der Reſpekt vor dem, was gut und ſittlich, ein überwundener Standpunkt iſt und den es gänzlich kalt läßt, was man über ihn denkt und ſpricht, der geborene Intrigant, der ſeinem natürlichen Inſtinkte folgend lieber vom ſicheren Verſteck aus die Fäden einer Verſchwörung leitet als mit offenem Viſier kämpft.

Darum iſt er in der Emporosſzene (V. 539 ff.), wo er unter der Maske eines Händlers den Stand der Dinge unerkannt revidieren, wo er ſicher warnen und leiten kann, in ſeinem Element. Er bezweckt außerdem, den ahnungsloſen Philoktet ſeinem vermeintlichen Freunde Neoptolemos völlig in die Arme zu treiben, und er erreicht ſeinen Zweck mühelos. Wie könnte Philoktet auch Verdacht ſchöpfen, daß hier eine doppelte Intrige ſpielt? Dieſer verſchmitzte, vorſichtige Händler, welcher das Heer vor Ilios mit guten Sachen aus der Heimat verſorgt, weiß, was eine wichtige Nachricht für den Empfänger wert iſt, mag der Dank in klingender Münze oder mit einer Gefälligkeit gezahlt werden. Er bedenkt auch, welch gefährliches Spiel er gegen die Atriden ſpielt, von deren gutem Willen ſein Brot abhängt. Darum betrachtet er die verdächtige Geſtalt Philoktets ſcheinbar mit mißtrauiſchen Augen, will zunächſt von Neoptolemos wiſſen, wer er iſt, und ſpannt durch die leiſe Unterhaltung mit Neoptolemos die Erwartung Philoktets auf das höchſte. Mit ſeinen Nachrichten kommt er erſt heraus, als er ſich vor Verrat geſichert ſieht und Philoktet in der Stimmung iſt, in der er ihn haben will. Die Wirkung auf den Argloſen iſt dann vollſtändig.

Überhaupt handelt er immer nach der Maxime, daß die Vorſicht des Mutes beſſere Hälfte iſt. In den Fällen, wo er ſich gezwungen ſieht, mit ſeiner Perſon einzutreten, um ſeine Pläne nicht vereiteln zu laſſen, ſpielt er eine wenig rühmliche Rolle. Als der reuige Neoptolemos entſchloſſen iſt, den Bogen zurückzugeben, droht er:

„Es gibt jemand, der dich daran verhindern wird.“
(V. 1241)

und zu unſerer Überraſchung vernehmen wir, daß dieſer Jemand das Volk der Achäer iſt; zaghaft fügt er dann erſt ſich ſelbſt hinzu. Er wagt ſogar die Hand ans Schwert zu legen, beſinnt ſich dann

aber eines Beſſern und zieht vor, mit Angeberei beim Heere zu drohen. Ebenſo bringt er ſich ſchleunigſt vor dem geſpannten Bogen Philoktets in Sicherheit, wofür er die gründliche Verachtung des Helden erntet (V. 1305). Vor dieſem hat er überhaupt eine faſt kindiſche Angſt, ſolange er ihn im Beſitz ſeiner Waffe weiß. So im Anfang, wo er ſich vorſichtig unten hält und Neoptolemos die Klippe hinaufſchickt, um die Höhle zu unterſuchen, und dann, als er den Späher ausſtellt, daß er ja nicht von Philoktet überraſcht wird. Wo er ihn wehrlos ſieht, verfährt er deſto brutaler.

Sein Element iſt die Intrige, Hermes der Liſtige ſein Idol. Auch jetzt hat er ſeinen Plan fein erſonnen und hofft, den Auftrag, den ihm die Atriden und das Heer erteilt haben, zu glücklichem Gelingen zu führen. Die Hauptaufgabe beſteht darin, ſich in den Beſitz des Bogens zu ſetzen; von der Perſon Philoktets ſieht er zunächſt ab. Leider darf er ſich ſelbſt nicht blicken laſſen, ſonſt wäre es ihm ein leichtes, dem Argloſen die Waffe abzulocken. Alſo muß Neoptolemos zu Lug und Trug angeleitet werden. Dies iſt aber nicht leicht, denn Neoptolemos iſt ein edler, unverdorbener Jüngling. Doch er hat ſchon weislich vorgebaut. Neoptolemos ſoll nur ja nicht glauben, daß er, Odyſſeus, ein Unmenſch iſt. Er hat Philoktet ſeiner Zeit allerdings leider ausſetzen müſſen, aber auf Befehl der Atriden. (Nach Philoktets Worten V. 1208 behaupten dieſe das Gegenteil.) Er hat ihn auch nicht etwa ohne weiteres auf die erſte beſte Stelle des Strandes geſetzt; nein, eine ſchöne Höhle hat er ihm ausgeſucht mit Schutz vor Kälte und Hitze, ſogar eine Quelle ſprudelte damals ganz in der Nähe. — Nun muß Philoktet ja leider auch noch ſeinen Bogen hergeben, und zu dieſem Zweck muß Neoptolemos lügen und ſtehlen lernen. Darum entwickelt er dem unerfahrenen Jüngling ſeine Philoſophie. Man glaubt einen modernen Sophiſten zu hören, der die atheniſche Jugend mit den ſchillernden Lehren ſeiner Lebensweisheit berückt und verdirbt. Und wirklich gelingt es Odyſſeus bei Neoptolemos anfangs. Der Jüngling ſoll ſich nicht entſetzen, wenn er etwas „Neues“ (V. 52) hört. Den Ruhm, Miteroberer Trojas zu werden — das weiß er — kann er nur gewinnen, wenn er den Bogen bekommt. Das iſt aber nur durch Liſt und Lüge

möglich. Wenn die Lüge zum Ziel führt, ſo iſt ſie nichts Unſittliches. Wer mit Erfolg lügt, iſt nicht ſchlecht, ſondern nur weiſe, und wer den Sieg gewinnt, hat auch das Recht. Darum wird Neoptolemos, wenn er ihm folgt, nicht bloß den Ruhm der Tapferkeit, ſondern auch der Weisheit gewinnen.

Solche Sophiſtik verbindet ſich mit cyniſcher Schamloſigkeit und Frivolität, die mit ihren Zumutungen an Neoptolemos am unverhülltеſten hervortritt in dem frechen Wort:

„Jetzt zu ſchamloſem Werke gib dich mir, vom Tag
Nur eine kurze Spanne: für die Zukunft dann
Laß nennen dich den frommſten aller Sterblichen."
(V. 83 ff.)

Wer wird ſich auch an ſo altmodiſche Anſchauungen wie Frömmigkeit und Gerechtigkeit binden! Sie ſind nur gut, um Gimpel zu fangen. Er kann, wie er will. Braucht man einen „Schurken", nun wohl, er ſteht zur Verfügung; — einen „Ehrenmann", ſo will er den ſehen, der gerechter, beſſer, frommer iſt als er. Wo es paßt und ſchön klingt, zitiert er auch die Götter; ja, er iſt gerecht in allen Sätteln.

Auch denke man von ihm, was man will: nichts iſt ihm gleichgültiger. Als Philoktet merkt, wer der eigentliche Räuber ſeines Bogens iſt, ruft Odyſſeus ihm zu:

„Ja ich, kein andrer, wiſſ' es wohl; das geb' ich zu."

Und Neoptolemos fordert er auf, wenn es zweckdienlich iſt, die ärgſten Greuel von ihm auszuſagen und ſo viele er will.

Aber alle Schlauheit und Hinterliſt führt doch diesmal nicht zum Ziele, mag er auch außerdem noch ſo ſinnreiche und anſchauliche Märchen — wir kennen ähnliche aus der Odyſſee — aus dem Nichts herausgeſponnen haben. Am kläglichſten wird er an Philoktet zuſchanden. Welch blöder Tor iſt doch der ſonſt ſo Kluge und Geriebene, wenn er meint, dieſen Mann von Eiſen mit roher Gewalt bezwingen zu können! Ebenſowenig, wie ihm ſataniſche Liſt etwas hilft (ſ. die Charakteriſtik Philoktets). Soll ſein letzter Verſuch überhaupt einen Sinn haben, ſo muß er wohl hoffen, ihn mit Hilfe ſeiner glatten Zunge noch verſöhnen zu können, wenn er ihn erſt auf dem Schiffe oder im Feldlager hat, denn er weiß

ja, daß der Zweck seiner Sendung erst erreicht ist, wenn sich der Held durch gütliche Überredung hat gewinnen lassen.

So bleibt dieser Charakter unerfreulich vom Anfang bis zu dem kläglichen Effekt seines Verschwindens. Wenn man annehmen darf, daß Sophokles überhaupt in seinen Dichtungen eine Tendenz verfolgt habe, so ist es hier, wo man den entsittlichenden, diesmal freilich noch glücklich paralysierten Einfluß einer verlogenen Sophistik auf eine junge Seele beobachten kann. (V. 375, 50 ff., 96 ff., 108, 1049 ff., 1254 ff., 15 ff., 6 f.)

Menelaos und Agamemnon.

Im Epitaphios auf die Gefallenen des Jahres 431 entwickelt Perikles die Grundsätze, welche Athen groß gemacht und die Stadt zur Hochschule von Hellas und zum Mittelpunkt hellenischen Wesens erhoben haben. Die ganze tiefsinnige Gedankenreihe des Redners durchzieht der Gegensatz zu Sparta. Athen hat seine Größe zu verdanken dem Geiste der Freiheit, welcher sich ausprägt in seiner Verfassung und in seinen Gesetzen, in dem politischen und sozialen Leben seiner Bürger, in der Erziehung seiner Kinder, in der weitherzigen und großmütigen Behandlung der Nichtathener. Dieser freiheitliche Geist, welcher die Politik des Staats und die öffentliche wie die häusliche Tätigkeit seiner Bürger durchweht, steht, wie der Redner mit durchgehender Parallele hervorhebt, in scharfem Gegensatze zu dem spartanischen Wesen, zu seiner Engherzigkeit, zu seinem Mißtrauen, zu der prinzipiellen Knebelung persönlicher Freiheit und Eigenart, zur knechtischen Furcht seiner Bürger vor den regierenden Organen.

Kein Wunder, wenn der Kontrast ionischen und dorischen Wesens auch den gegenseitigen Haß gebiert, wenn dieser in den Herzen der Athener noch stärker entfacht wird durch den unerträglichen Hochmut Spartas, welches seine hegemonischen Ansprüche über ganz Griechenland auch nach den Perserkriegen zwar kaum noch zum Ausdruck brachte, aber doch niemals aufgab.

Dieser Haß hat auch dem Dichter die Feder geführt bei der Charakterzeichnung der Atriden, vor allem des Menelaos als

Königs von Sparta. — Wir erkennen im Ajas den Menelaos der Ilias nicht wieder, den blonden, den wackeren Rufer im Streit, den Löwen (Il. XVII 657), den Adler (XVII 674), der den windigen Paris zauft, daß es eine Art hat und uns mit heller Freude erfüllt, der bieder und ohne Falsch größere Sympathie erweckt als sein Bruder. Sophokles macht aus ihm — wie denn auch sonst die Tragiker bei der tödlichen Feindschaft gegen Sparta seinen Charakter zum Schlechten verändert haben — einen rachgierigen, anmaßenden Tyrannen, der brutal handelt, wenn er es wagen kann, einen prahlerischen Maulhelden und elenden Feigling, der mit leeren Drohungen zurückweicht, wenn ihm ein Mann entgegentritt.

Der Chor bezeichnet ihn noch vor seinem Auftreten als Bösewicht, der über fremdes Unglück lacht (V. 1042 f.). Als solchen gibt er sich denn auch und erregt vollauf den Abscheu und die Verachtung, welche der Dichter beabsichtigt. Auf Teukros' Frage, wen der Chor auftreten sieht, antwortet er:

„Menelaos, dem zulieb' gerüstet diese Fahrt."
(V. 1045.)

Der Mensch, für den Tausende geblutet, für den Ajas Wunder der Tapferkeit getan hat, kommt, um den Toten den Geiern als Beute zu überantworten; daneben aber hat ihn das Verlangen hergetrieben, dem toten Löwen noch einen Eselstritt zu versetzen. Als Teukros nach den Gründen der Nichtbestattung fragt, herrscht er ihn an:

„Befehl von mir, vom Oberfeldherrn auch Befehl,"
(V. 1050)

als ob er einem Bundesgenossen etwas zu befehlen hätte! Er hat immer Angst vor dem Lebendigen gehabt, der auf seine Worte niemals hat hören wollen (V. 1070). Wann Menelaos wohl gewagt haben mag, dem Fürsten zu gebieten, den er jetzt einen Gemeinen zu nennen sich erfrecht! (V. 1071.) — Doch glücklicherweise ist Ajas ja nun tot, jetzt kann er, Menelaos, triumphieren (V. 1088). Freilich, es war gut, daß die Götter in jener Nacht eingriffen, sonst war er verloren. Doch nun ist er hier der Herr!

Daß er davon weit entfernt ist, beweist ihm Teukros mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Zwar weiß er sich gewaltig

in die Bruſt zu werfen, doch Schritt vor Schritt muß er vor Teukros' ſieghafter Schlagfertigkeit zurückweichen. Für den ſchimpflichen Vorwurf, ein gemeiner Betrüger zu ſein (V. 1135 ff.), den jeder Mann mit einem Schwertſchlag beantworten würde, hat er nur eine lahme Ausrede und nichtige Drohung, ſteckt ihn aber im übrigen ruhig ein. Weiterem Bramarbaſieren begegnet Teukros mit ruhiger Entſchiedenheit, ſo daß der Prahlhans es vorzieht zu verſchwinden, was er mit einer Motivierung begleitet, welche an die Fabel vom Fuchs und den Weintrauben erinnert (V. 1159 ff.).

Und dieſer Menſch iſt der Verkündiger ſpartaniſcher Staatsquinteſſenz. Wir kennen auch ſonſt ihre Maximen, die ſich auf die niedrigſte Auffaſſung von Menſch und Menſchentum gründen. Dieſe vertritt hier Menelaos mit den Worten (V. 1073 ff.):

„Denn niemals könnte in dem Staate das Geſetz
Die rechte Geltung haben, wenn nicht Furcht regiert,
Noch könnte man dem Heer gebieten mit Vernunft,
Wenn als Schutzwehren drohten nicht die Furcht, die Scheu. —
So gelte nur ein heilſam Schreckgebot: die Furcht."
(V. 1084.)

Allerdings ſtehen ſolche Prinzipien im ſchärfſten Gegenſatze zu der Quelle, aus der in Athen der Gehorſam gegen die Geſetze fließt. „Freiwillig und aus der Überzeugung von der ſittlichen Notwendigkeit des Staats tun, was dieſer gebietet, das iſt die höchſte Aufgabe des freien Mannes."

Hochfahrend und übermütig im Glück — kleinmütig und verzagt im Unglück; der Völkerhirt, mahnend und treibend zum Kampf und ſelbſt ſeinen Mann ſtehend unter den Helden — aber in ſchlimmer Not zweimal zur Flucht auf die Schiffe und zum Abzug ratend; brutal gegen die Kleinen und Schwachen, doch auch gegen einen Achilleus, wenn er glaubt, es ſich ungeſtraft herausnehmen zu dürfen — und wieder zurückweichend vor männlichem Mute; im ganzen betrachtet eine unharmoniſche, wenig erfreuliche Erſcheinung: das iſt der Homeriſche Agamemnon. Der Sophokleiſche unterſcheidet ſich nicht weſentlich von ihm, nur daß der Dichter den Zug der Verzagtheit geſtrichen hat, weil er ihn

im Stück nicht gebrauchen konnte, doch dafür ihn mit verbissener Feindschaft und roher Rachsucht gegen den toten Gegner begabt.

Sein hochfahrendes Wesen gegen Teukros wurde schon gezeigt, sein Haß gegen Ajas macht ihn ungerecht gegen die Verdienste des Helden.

„Wer ist er denn?
Wo ging und stand er, wo auch ich nicht war?"

so behauptet er, die Wahrheit biegend (V. 1237 f.). Nicht die Leute mit breiten Schultern und Stiernacken sind die brauchbarsten (V. 1250 f.), auch nicht die gefürchtetsten. Die Peitsche genügt, den breitflankigen Stier auf der richtigen Bahn zu halten. Auch Teukros wird sie fühlen, wenn er wagen sollte, sich vor den toten Ajas zu stellen, der jetzt nur noch ein Schatten, ein Nichts ist (V. 1253 ff., 1231). Er kann dem Gegner, der da als stiller Mann vor ihm liegt, neben dem ein Weib in stummer Trauer steht, an dem ein Kind mit den Symbolen der Bitte in seinen Händchen sitzt, auch im Tode nicht vergeben, er hält Verzeihung sogar für Inkonsequenz und Schwäche (V. 1358 ff.). Ohne Verständnis für Odysseus' Edelmut fragt er naiv:

„Mußt auf den Toten du nicht setzen auch den Fuß?"
(V. 1348.)

Vor der ruhigen Sicherheit, der dialektischen und sittlichen Überlegenheit des Odysseus zieht er seinen Entschluß zwar wieder zurück, — fühlt er doch zu tief, was Odysseus ihm wert ist (V. 1370 f.), verharrt aber für seine Person in seinem Haß noch über das Grab hinaus:

„Doch dieser wird, mag hier er oder im Jenseits sein,
Verhaßt mir bleiben" (V. 1312 f.).

Das ist sein letztes Wort.

Tekmeſſa.

Die ſoziale Stellung und ſittliche Wertſchätzung der Frau iſt ein ſicherer Gradmeſſer für die innere Geſundheit der Menſchheit im ganzen und der Völker im einzelnen, ſowie für das ſittliche Niveau, auf dem ſie ſtehen. Mit dem Wechſel der Jahrhunderte und Jahrtauſende iſt es geſtiegen oder geſunken. Die griechiſche Heroenzeit ſtellt das Weib dem Manne gleich; höchſter Achtung und Verehrung erfreuen ſich die Gattinnen der Fürſten; ſie treten auch hervor aus der Stille des Frauengemachs, und wo ſie erſcheinen, beugt ſich der Mann ihrer Hoheit und Schönheit. Penelope, Arete, Helena, Andromache ſind Beiſpiele dafür.

Auf gleicher Höhe ſteht die Frau in der attiſchen Tragödie. Doch ſchon im Zeitalter der Tragiker, im fünften Jahrhundert, ja bereits früher drückt der Einfluß des rohen Dorertums im Mutterlande und die Anſchauungen des Orients, welche durch das Bindeglied der aſiatiſchen Jonier von Oſten her auch nach Attika eindringen, die Frau herunter. Sie iſt von Natur die ſchwächere und vermag ſich gegen Roheit und brutale Gewalt mit den Waffen ihres Geſchlechts nicht zu wehren und zu ſchützen. Dazu kamen, langſam, aber ſicher wirkend, die verheerenden und entſittlichenden Folgen der Sklaverei, auf deren breiter Grundlage das ganze Leben des Altertums ruhte. So unterſchied ſich ſchließlich das Los der antiken Frauen wenig von dem orientaliſcher Haremsdamen. Einen Wandel zum Beſſeren hat erſt die hohe Achtung, welche der Germane vor dem Weibe empfand, und der Einfluß des Chriſtentums bewirkt; doch bedurfte es langer Jahrhunderte, um die Frau wieder auf die Höhe zu erheben, welche ihr gebührt und welche allein die Menſchheit vor ſittlicher Fäulnis und vor dem Niedergange bewahrt.

Dieſe ſcheinbare Abſchweifung war doch nötig, um die Stellung und den Charakter der Gemahlin des Helden Ajas richtig zu verſtehen und zu würdigen. Tekmeſſa erregt unſer, der Modernen, Mitgefühl in weit höherem Grade als Ajas; allerdings iſt es zweifelhaft, ob der antike Zuſchauer ebenſo empfunden hat und ob dies in der Abſicht des Dichters lag. Jedenfalls zeigt ſich hier wieder die ſchon mehrfach hervorgehobene Verwandtſchaft des Sophokles mit dem Weſen unſeres größten Dichters: wie Goethe war er eine weibliche Natur; beide Dichter entwickeln daher ihre größte Meiſterſchaft in der Darſtellung von Frauencharakteren. Dies hat Sophokles auch hier bewieſen.

Tekmeſſa gehört wie Briſeis und Chryſeis zu jenen unglücklichen Geſchöpfen, welche das grauenhafte antike Kriegsrecht zu Sklavinnen des Siegers erniedrigt, mögen ſie auch königlichen Geblütes ſein. Es hängt ganz von der Willkür ihres Herrn ab, ob er das Hand- und Halsrecht, das er über ſie hat, dazu gebrauchen wird, ſie zu willenloſen Opfern ſeiner Lüſte zu machen oder ihnen eine würdigere Stellung anzuweiſen. Wir dürfen nicht wagen, uns das namenloſe Elend, den ganzen Jammer vorzuſtellen, welcher dieſe Unglückſeligen erfaßt, wenn ſie die Fauſt des Siegers von der Brandſtätte ihrer Heimat und den Leichen ihrer Lieben weg auf ſein Lager reißt. Solchen Gedanken macht nur die Erwägung erträglich, daß das Los des Beſiegten auch den Sieger treffen kann — die römiſchen Frauen fegten, wie Polybios erzählt, mit ihrem Haar den Boden der Tempel, als Hannibal vor den Toren der Stadt ſtand.

Tekmeſſa iſt das Glück geworden, daß Ajas' Gnade ſie zu ſeiner Gemahlin erhoben hat. Sie hat ſogar den verſchloſſenen Helden lieben gelernt und ihm einen Sohn geſchenkt, der die Gatten verbindet. Aber es bleibt doch ein ſcharfer Unterſchied zwiſchen ihrer Stellung und der einer vollbürtigen Gemahlin, analog derjenigen, welche Teukros als Sohn der kriegsgefangenen Königstochter Heſione Ajas gegenüber in den Augen der andern hat. Sie iſt und bleibt die „ſpeergewonnene", wie der Chor zweimal hervorhebt, bezeichnend gleich bei ſeiner erſten Begrüßung Tekmeſſas V. 211 und ſpäter V. 894. Mit verhaltenem Stolze ſagt die Tochter des Phrygerfürſten Teleutas V. 487 f., daß ſie einem

freien Mann entsprossen ist, der wie nur einer durch Macht und Reichtum hervorragte; aber Ajas ist doch gekommen mit Heeresmacht, hat ihr Vaterland verwüstet und Vater und Mutter getötet (V. 515 f.).[1] Denn aus diesen Versen (s. flg. S.) dürfen wir den Schluß ziehen, daß er der Mörder ihrer Eltern ist. Tekmessa ist nur zu zartfühlend oder zu scheu, dies direkt auszusprechen, und setzt statt seiner „das rohe Schicksal" ein. „Jetzt bin ich Sklavin!" Also bis zuletzt dies schreckliche Bewußtsein. Das Gefühl angstvoller Scheu, das der Sklave vor seinem Gebieter hegt, spiegelt sich auch in ihren Benennungen und Anreden wider. Nur einmal nennt sie ihn „o lieber Ajas" (V. 529), an seiner Leiche „unglücklicher Ajas" (V. 923). Sonst ist er ihr „Herr" (V. 368, 465, 585), der „Herrscher" (V. 510, 593), der „große, von wilder Kraft" (V. 205), der „berühmte" (V. 216).

Trotz alledem hat sie sich in ihr Los gefunden, finden müssen. Ihr ist es ja glücklicher gefallen als so vielen Schicksalsgefährtinnen. Ihr Gatte ist ein zwar rauher, aber doch ehrenhafter Mann. Ja sie hat ihn selbst lieben gelernt mit all der entsagungsvollen Hingebung, der ein rechtes Weib fähig ist. Tekmessa ist ein Typus demütiger, duldender Liebe. Sie kann mit größerem Recht als Iphigenie sagen:

„Ich rechte mit den Göttern nicht, allein
Der Frauen Zustand ist beklagenswert. —
Wie eng gebunden ist des Weibes Glück!
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen,
Ist Pflicht und Trost."

Ja, sie klammert sich an ihn, denn er ist der Mittelpunkt ihres Lebens, ihr Ein und Alles geworden, ihr Stab und ihre Stütze. Deshalb darf er sie auch nicht verlassen, wie Hektor sich nicht von Andromache reißen darf, um dem schrecklichen Peliden entgegenzustürmen, der ihr schon den Vater und die Brüder getötet und die Mutter, die nun auch schon tot ist, geraubt hat. Auch in der Szene nämlich, wo die Angst um Ajas Tekmessas Gefühle unwiderstehlich heraustreibt, hat dem Dichter die flehentliche Bitte Andromaches vorgeschwebt, deren Höhepunkt die Verse bilden:

[1] Wie Achilleus auf einem ähnlichen Raubzuge Andromaches Vater Eetion (Il. VI 415).

„Hektor, du bist ja nun doch mir Vater, erhabene Mutter,
Bruder auch mir und du mein blühender Lagergenosse.
Drum erbarme dich jetzt und weile dort bei dem Turme,
Daß du dein Kind zur Waise nicht machst und zur Witwe die Mutter." (Il. VI 429 ff.)

So fleht Tekmessa V. 514 ff.:

„Denn nichts mehr hat mein Auge, drauf es blicken kann,
Als dich. Mein Vaterland verwüstete dein Speer,
Die Mutter, den Erzeuger hat hinweggerafft
Ein grauses Schicksal in des Hades Todesschlund.
Du bist geworden nun mein Vaterland und du
Mein Reichtum, in dir ist beschlossen all mein Glück.
Und denke mein ein wenig: soll doch auch der Mann
Vergessen nicht, wenn süße Liebe er genoß."

Wir wissen nicht, wie Tekmessa sich in Zeiten eines relativen Glücks gibt, wir lernen sie nur in der Angst und in dem Unglück kennen, welches mit der Katastrophe ihres Gemahls auch über sie hereinflutet. Vor und nach dem Tode des Helden ist sie ganz Schmerz, Liebe, Demut, und in allem Schreckensgraus bleibt sie doch ein tapferes, besonnenes Weib, unsers Mitgefühls und unserer Bewunderung im höchsten Grade wert.

Wie mag sie zittern, als sie mit dem sicheren Instinkt des liebenden Weibes merkt, daß Ajas auf Unheimliches sinnt, und als sie vergebens ihn zurückzuhalten sucht (V. 285 f.)! Sie empfindet feiner als der Chor, wenn sie das Erwachen des Helden aus dem Wahnsinn für ein doppeltes Unglück hält (V. 269 ff.). Wie malt sich die Angst um ihr Kind, nach dem Ajas V. 339 ruft, in den unruhigen Sätzen mit verschiedenem Subjekt: „Eurysakes, er ruft nach dir! Was sinnt er nur? Wo bist du? Ich Unselige!" Hat sie doch den Knaben vor den Händen des im Wahnsinn Wütenden soeben mit rascher Fassung und Besonnenheit in Sicherheit gebracht. Sie würde auch zur Löwin werden, um ihr Junges zu verteidigen (V. 987).

Sie fleht Ajas an, sich seiner Verzweiflung nicht so haltlos hinzugeben (V. 368):

„Ajas, mein Herr, ich bitte dich, ach, sprich nicht so."

Als er ſich den Tod wünſcht, ſagt ſie:

„Wenn du dies bitteſt, bitte auch um meinen Tod,
Denn was ſoll ich noch leben, wenn du biſt dahin?“
(V. 392 f.)

Wäre Ajas ein weicherer Charakter, als er iſt, ſo würde ihn die ergreifende Rede Tekmeſſas V. 485 ff. zur Änderung ſeines Entſchluſſes bewegen, ſo wirkungsvoll iſt ihr Hinweis darauf, wie demütigend es für ihn ſein muß, wenn er ſie und ſeinen Sohn dem Hohn übermütiger Feinde ausgeſetzt und ſie das bittere Brot der Sklaverei eſſen ſieht, ſo wirkungsvoll die Mahnung, der greiſen Häupter ſeiner Eltern, der drohenden Verwaiſung ſeines unmündigen Kindes, ihrer eigenen Verlaſſenheit zu gedenken. Welche Demut, als er ſie rauh abweiſt:

„In allem, liebſter Ajas, will ich folgen dir.“ (V. 529.)

Aber ſie fährt fort mit ihren verzweiflungsvollen Fragen und Bitten, da ſie ſeinen Willen zum Tode begreift (V. 585 ff.). Sie läßt ihn nicht, wie Jakob den Herrn, er folge ihr denn; ſelbſt der Befehl an die Diener, ſie fortzuſchaffen, läßt ſie nicht von der Stelle weichen. Dann, als die ſcheinbare Nachgiebigkeit des Helden ſie kaum hat aufatmen laſſen und ſie das Äußerſte abgewendet glaubt, ſcheucht ſie die beunruhigende Warnung des Sehers, Ajas heute nicht aus dem Zelte zu laſſen, ſonſt ſei es zum Unheil, wieder auf wie ein gehetztes Wild, das im Gebüſch hingeſunken iſt und nun wieder die Meute auf den Ferſen ſpürt (V. 787 f.). Wie ſie aufſchreit, wie ſie trotz allem die Beſonnenheit nicht verliert und umſichtig, wie ein Feldherr ſeine Truppen dirigiert, den Dienern befiehlt, Teukros ſchnell zu holen, dann den Chor verteilt, teils von Weſten teils von Oſten her den Strand nach Ajas abzuſuchen! (V. 804.) Wie es ſie ſelbſt nicht im Zelte hält, wie ſie fortſtürzt, ihn auch zu ſuchen! Und ſie, ſie findet ihn mit dem Auge der Liebe, nicht die Mannen (V. 866 ff.).

Sie ſorgt auch für den Toten noch, ſoweit ſie kann; ach, es iſt wenig. Sie bedeckt den Leichnam mit ihrem Mantel, denn ſelbſt für einen Freund iſt der Anblick ſchaurig, da aus den noch zuckend arbeitenden Adern das ſchwarze Blut hervortropft. Ihren wehrloſen Helden der Rache der Feinde zu entreißen muß ſie andern überlaſſen, doch auch von ihr hält Euryſakes eine Locke in den

Händchen, als er an der Leiche ſitzt, um zu flehen, wenn die fremden, argen Männer kommen. In ihrem Herzen iſt neben dem ungeheuren Schmerz nur noch für Bitterkeit Raum, gegen die Götter, an deren Beiſtand ſie nicht mehr glaubt, da ſie ſolches geſchehen laſſen konnten (V. 949 f.), und gegen die Feinde, die ja nun frohlocken und triumphieren dürfen, denen aber vielleicht auch bald die Stunde der Vergeltung ſchlägt (V. 961 ff.). Für ſie ſelbſt bleibt der Witwenſchleier.

Athene.

Pallas Athene ſchirmt und ſchützt die Achäer vor Troja in unſerer Tragödie wie bei Homer; dieſes Mal aber gegen einen Feind im eigenen Lager, gegen den ſie auch in eigener Sache vorzugehen Veranlaſſung hat. Sie hat ſich die Rache für die ihr widerfahrene Kränkung vorbehalten und bis zu einer günſtigen Gelegenheit aufgeſpart; jetzt, wo der Mordanſchlag des Helden ſie auch objektiv zum Einſchreiten berechtigt, ſoll er dafür büßen, daß er in einem Augenblick unbeſonnener Überhebung ihre Hilfe zurückgewieſen hat.

Athene, die ſchlachtenfrohe Lieblingstochter des Zeus, iſt zwar eine Göttin, und Götter pflegen in der Tragödie nur von der Höhe des Theologeion aus zu den Menſchen in bedeutungsvollen Augenblicken, beſonders am Schluß, zu ſprechen; hier führt ſie der Dichter gleich im Prolog des Stückes ein als handelnde Perſon, neben Odyſſeus ſtehend, wenn auch ſeinem Auge unſichtbar. Auf dem Spielplatze, nicht auf dem Dach iſt ſie zu denken, denn ſie zeigt ſich Ajas, als ſie ihn aus dem Zelte ruft (V. 93). Es würde lächerlich ſein, wenn man annehmen müßte, Ajas renke ſich vor der Tür den Hals aus, um der Göttin auf dem Theologeion anſichtig zu werden.

Sophokles darf die Göttin als handelnde Perſon einführen, denn die Homeriſchen Götter ſind ja nur potenzierte Menſchen und alſo Charaktere. Ja, Odyſſeus vergißt im Geſpräch mit ihr offenbar, daß er eine Göttin vor ſich hat, ſonſt würde er V. 76 nicht beſchwörend zu ihr ſagen: „Nein, bei den Göttern!“ Mit

dem Auge ſucht der Zuſchauer die Göttin freilich vergebens, während ſie ſich in der Ilias den Menſchen leibhaftig zeigt: an dem ſchrecklichen Glanz ihrer Augen iſt ſie kenntlich (Il. I 200), wie Siegfried an den Völſungenaugen; von dem Gewicht ihres Leibes kracht die Achſe am Wagen des Diomedes. Die Glaukopis tauft Sophokles um in Gorgopis:

„Zeus' Tochter, unbezwungen, mit der Gorgo Blick"

nennt ſie Ajas V. 450; Odyſſeus ſieht ſie nicht (V. 15), und auch Tekmeſſa erzählt dem Chor, Ajas habe vor dem Zelt mit einem Schatten geſprochen (V. 301). Aber ihre Stimme tönt wie Erzdrommetenklang,[1] gleich der ehernen Stimme des Stentor und des Achilleus, als er im Zorne, ſonſt waffenlos, die heranſtürmenden Troer vom Lager wegſcheucht.

Schon vor dem Beginn des Stückes begleitet ſie wachſam, aber unbemerkt, ihren Liebling Odyſſeus (V. 36). Jetzt, wo er zweifelnd und doch auf der richtigen Spur vor Ajas' Zelt ſteht, ſpricht ſie zu ihm und uns, wie ihre Hand jenen geſchlagen, wie ſie ihn weiter hineingehetzt und getrieben hat in das Garn des Verderbens (V. 60), und triumphierend zeigt ſie dann den Unſeligen, ſehr wider den Willen ihres Schützlings. Sie begreift gar nicht, daß es dem edlen Odyſſeus widerſtrebt, ſeinen Feind im Elend zu ſehen, denn ganz verwundert fragt ſie ihn:

„Iſt nicht, den Feind verlachen, ſüßeſter Triumph?"
(V. 79.)

Man könnte auf die Vermutung kommen, die Göttin wolle mit dieſer Frage Odyſſeus nur auf ſeinen Edelmut prüfen. Doch dann müßte man eine Anerkennung erwarten, daß er die Probe beſtanden hat. Sie erfolgt aber nicht; auch entſpricht das übrige Verhalten Athenes unſerer Annahme, daß ſie ihre Herzensmeinung ausgeſprochen hat. Nein, es iſt wirklich ſo: der Menſch ſteht hier ſittlich hoch über dem Gott. Sie weidet ſich an dem Anblick des Unglücklichen, ſie lockt mit grauſamer Luſt alles aus ihm heraus, was er in ſeinem Wahn getan hat und noch tun will! Das ſchreckliche Gelächter erſchüttert ſie nicht, ſie ſagt in dem Gefühl der befriedigten und geſättigten Rache:

[1] Nachahmung von Äſchyl. Eumeniden 567?

„Siehſt du, Odyſſeus, wie gewaltig Göttermacht?“
(V. 118.)

So empfinden wir Modernen, ſo wird auch Euripides empfunden haben angeſichts der Handlungsweiſe und der Worte der ſonſt ſo herrlichen Tochter des Lichts. Es iſt nicht möglich, hier etwas anderes zu entdecken als Schadenfreude, Rachſucht und Triumph über einen Gewaltigen, der aber eben nur ein Menſch iſt. Man hat behauptet, der Dichter habe dafür geſorgt, daß nicht der kleinſte Makel an ihrem Tun hafte. Dies iſt nur dann richtig, wenn man den ausſchließlichen Accent auf das Wort Tun legt und darunter nur verſteht, daß ſie Ajas durch den Wahnſinn unſchädlich macht. Ihr Tun im Prolog aber iſt für uns mitnichten makellos, noch weniger ihre Geſinnung, die man doch von dem Handeln nicht trennen darf, wo es ſich um die Beurteilung des Charakters handelt. Uns, denen das Sittengeſetz gebietet, ſelbſt unſere Feinde zu lieben, iſt ſolche unedle Grauſamkeit, ſolches Schwelgen im Triumphgefühl geſättigter Rachſucht gegen Wehrloſe empörend, ſchon wenn wir es bei Menſchen ſehen, geſchweige denn bei einer Göttin.

Sicher aber hat es nicht in der Abſicht des frommen Dichters gelegen, ſeinen Zuhörern die Gottheit verächtlich zu machen. Denn zum Schluß legt er der Göttin die mahnenden und warnenden Worte in den Mund:

„Die Beſonnenen
Lieben die Götter und die Schlechten haſſen ſie.“
(V. 132 f.)

Er will ſeinen Athenern auch hier an dem Schickſal des gewaltigen Mannes wie an dem des Ödipus zeigen, welch elendes Gemächte, welches Nichts wir armen Sterblichen vor den Herrſchern dort droben ſind, wie ſie ihn erheben und zerſchmettern je nach ihrem Belieben. Eine traurige, trübſelige Wahrheit, welche uns aber auch heute noch täglich das Schickſal der einzelnen Menſchen wie ganzer Völker predigt trotz unſeres geläuterten Gottesbegriffs.

Philoktet.

Niemand, der den Charakter des Sophokleiſchen Philoktet verſtehen oder gar darſtellen will, darf an der klaſſiſchen Studie Leſſings im vierten Kapitel ſeines Laokoon vorübergehen.

Hat Leſſing den Verſuch einer weiteren Charakteriſtik damit nicht überflüſſig gemacht? Sollte es nicht gar eine Vermeſſenheit erſcheinen, nach ihm ſich noch einmal an eine Darſtellung jenes tragiſchen Charakters zu wagen? Vielleicht doch nicht. Ein umfaſſendes Bild Philoktets zu zeichnen hat Leſſing überhaupt nicht beabſichtigt. Er geht von der Frage aus, ob es nicht unkünſtleriſch und dem Weſen der Poeſie, ſpeziell der dramatiſchen, widerſprechend iſt, einen jammernden, ſchreienden Helden auf die Bühne zu bringen. Um dieſes Problem zu löſen, unterſucht er ſo, wie es eben nur ein Leſſing kann, den Philoktet des Sophokles vom Geſichtspunkte ſeines körperlichen Leidens und deſſen Wirkung auf die Zuſchauer und kommt zu dem Reſultat, daß der Dichter „Schönheiten erreicht hat, von welchen dem furchtſamen Kunſtrichter ohne dies Beiſpiel nie träumen würde“. Den Geſamtcharakter des Helden, wie er uns redend und handelnd entgegentritt, auf Grund der ganzen Tragödie nachzubilden hat nicht in ſeinem Plane gelegen. Dieſer Verſuch ſoll hier unternommen werden.

Wie Ajas, mit deſſen Charakter er auch grundlegende Züge gemein hat, iſt Philoktet ein Held erſten Ranges. Allerdings hat ihn ein verhängnisvolles Schickſal verhindert, vor Troja mit den anderen Fürſten zu wetteifern, und er kann nicht gleich Ajas auf unſterbliche Taten zurückſchauen. Und doch weiß jeder Zuſchauer, daß er einen Gewaltigen vor ſich hat. Philoktet darf ſich rühmen, des Herakles nie fehlenden Bogen zu beſitzen, und der Heros wird ſeine koſtbare Waffe keinem Unwürdigen geſchenkt haben. Ebenſo

ist jedem der spätere ruhmvolle Anteil des Helden an der Bezwingung der stolzen Feste wohlbekannt, wenn auch Homer ihn nicht besungen hat.

Auch in der Tragödie erweist er sich als ein Held. Philoktet ist der typische Held des Leidens und in diesem Heldentum so erhaben und unüberwindlich wie nur ein Achill oder Ajas auf dem Schlachtfelde. Eine einfache, aber starke Natur, prächtig in der Treuherzigkeit seines Wesens, offen und ehrlich, ohne eine Spur von List oder gar Falschheit, kindlich in seinem arglosen Vertrauen, dankbar für jede Wohltat nicht bloß Menschen, sondern selbst der leblosen Natur, die Guten liebend, die Schlechten hassend mit elementarer Kraft. Diese Kraft entspringt wieder dem ausgeprägtesten Zuge dieses erzgefügten Charakters, seinem Willen. Einen Felsen von Mann nennt ihn treffend Lessing, den die Wellen zwar tönen machen, aber nicht erschüttern können. Diesen Heros an Willenskraft vermag nichts zu beugen, keine Welt zur Nachgiebigkeit zu zwingen, kein Schmerz, keine Qual, auch die übermenschliche nicht, zu zermürben. Wie Ajas ist er nach altgriechischem Sittengebot der treueste Freund seiner Freunde, der unversöhnlichste Feind seiner Feinde. Eben dieser Grundsatz kommt in dem Tun des Helden bis in die äußersten Konsequenzen zum Ausdruck. Philoktet ist in seinem Rechte und in seiner daraus folgenden Handlungsweise nicht zu begreifen, wenn man diesen Gesichtspunkt außer acht läßt.

Sophokles hat im Philoktet die Größe menschlichen Leidens und den Heroismus eines stählernen Willens dargestellt. Der Anblick schrecklichen Leidens stimmt zum Mitleid, das Schauspiel einer es bezwingenden Willenskraft zur Bewunderung. Die ganze Größe des Mannes offenbart sich, wenn wir das Übermaß seiner Leiden und die Stärke seines Willens nicht jedes für sich betrachten, sondern beide miteinander verbinden und in Beziehung setzen. Wie grauenhaft die Qualen sein müssen, die er erduldet, wird erst klar, wenn man sieht, daß sonst keine Macht der Welt ihn in seinen Entschlüssen zum Wanken bringen kann: — und doch muß er schreien und wimmern, selbst in einem Augenblick, wo ihm alles darauf ankommt, seine Schmerzen zu verhehlen, und wir können einen Mann um seiner Schmerzensschreie willen nicht verachten, dessen

ſonſtige Unbeugſamkeit wir kennen gelernt haben. Umgekehrt ſtellt ſich die Kraft ſeines granitnen Willens erſt in ihrer ganzen Größe dar, wenn wir bedenken, daß ſonſt ſtarker, andauernder Schmerz den Menſchen mürbe zu machen und ſeinen Willen zu brechen pflegt, daß aber hier ſelbſt menſchliches Maß überſchreitende Qualen, verbunden mit Entbehrung, Hilfloſigkeit und Verlaſſenheit, ja daß ſogar die Gewißheit, von allem Übel befreit zu werden und unſterblichen Ruhm dazu zu ernten, wenn er ſich nur nachgiebig zeigt, ihn zu nichts bewegen, ihm nichts abringen können. Ja, dieſer Wille bezwingt ſelbſt Neoptolemos, ſich ihm zu fügen. Nur dem Eingreifen höherer Gewalten gibt er ſchließlich nach, aber mit den letzten Worten, die er ſpricht, hebt er ausdrücklich hervor, daß er eben nur der Moira und dem allbezwingenden Schluß des Zeus folgt. Menſchenmacht in jeder Form und Geſtalt verſucht ſich vergebens an ihm.

Philoktet iſt ein Held im Leiden. Faſt zehn volle Jahre ſchon führt der Unglückliche an der öden Küſte von Lemnos ein Daſein voll namenloſer Qualen. — Die felſige Inſel iſt eine jener nördlichen Kykladen, welche nicht wie z. B. das liebliche Lesbos die Reize und Gaben eines milden Klimas ſchmücken. Hier herrſchen die elementaren Gewalten einer wilden Natur. Die zerriſſenen Klippen umbrandet ein oft aufgeregtes Meer; die eiſigen thrakiſchen Nordſtürme brauſen über das Eiland hin, der Vulkan Moſychlos ſendet aus ſeinem Schlunde die flammenden Garben eines verzehrenden Feuers empor: „Lemniſches Feuer“ war bei den Griechen ſprichwörtlich geworden für eine freſſende Flamme und den verſengenden Blick wilder Augen. Unten in der Tiefe hat Hephaiſtos mit ſeinen Geſellen, den Kyklopen, ſein ungefüges Weſen, denn der „allbezwingende Glaſt“ lodert aus ſeinen Eſſen. So iſt der Moſychlos in der verheerenden Kraft ſeiner Ausbrüche dem Ätna vergleichbar, von dem Pindar (Pyth. I 17 ff.) ſingt, daß er mit Sizilien und Kymas Meeresgeſtade laſtet auf des Typhos zottiger Bruſt. „Ihn [den Typhos] bändigt die Himmelsſäule, die ſchneeichte Aitna, das ganze Jahr eiſigen Schnees Pflegerin; aus ihren Schlünden brechen unnahbaren Feuers reinſte Quellen, ihre Ströme ſenden tags hervor glühenden Dampf, doch in den Nächten wälzt ſich des Geſteins feurige Glut ziſchend hinab in des tiefen Meeres

Spiegel.“ Eine ſo urſprüngliche, ungebändigte Natur, welche noch nicht zu „beſeelter Form“ geadelt iſt, wie ſonſt die landſchaftlichen Gebilde Italiens und Griechenlands, iſt weit davon entfernt, den Menſchen, und gar den antiken, zu erfreuen und zu erheben: ſie erſchreckt und ängſtigt ihn nur, denn ſie läßt ihn ſeine Ohnmacht und Nichtigkeit fühlen nach ihrem Gefallen.

An der ödeſten Stelle der ſpärlich bevölkerten Inſel hat man Philoktet ausgeſetzt; kein Menſch weit und breit hat hier ſein Haus gebaut, kein gaſtlicher Hafen lädt den Schiffer zur Einkehr. Darum naht ſich auch kein Segel der Küſte. Mit wem ſollte der Schiffer hier Handel treiben, unter welches wirtliche Dach ſollte er treten? Darum wird ſie gemieden; kein beſonnener Mann landet hier freiwillig, und wen ein Sturm hierher verſchlagen hat, der rudert wieder davon, ſobald er kann (V. 1, 2, 221, 300 ff., 800, 986). Hier iſt Philoktet nach der Ausſetzung aus dem Schlafe erwacht; die Flotte iſt verſchwunden, auch ſeine eigenen ſieben Schiffe, nichts hat man ihm zurückgelaſſen als Pfeil und Bogen, ſchlechte Lumpen und ein wenig Speiſe, er ſieht ſich allein ohne hilfreiche Hand in der troſtloſen Öde. So ſchildert er mit rührenden Worten ſeine Lage, ſeinen Jammer, ſeine Tränen nach dem Erwachen (V. 276 ff.). Und doch würde uns Modernen — anders freilich dem „geſelligen“ Griechen, — ein ſolches Schickſal noch nicht ſchrecklich erſcheinen, wenn nämlich der Betroffene im Beſitze ſeiner geſunden Glieder iſt. „Man denke ſich einen Menſchen in dieſen Umſtänden, man gebe ihm aber Geſundheit, Kräfte und Induſtrie, und es iſt ein Robinſon Cruſoe, der auf unſer Mitleid wenig Anſpruch macht.“ Aber Philoktet iſt dauernd hilflos und dazu von den unſäglichen Schmerzen einer unheilbaren Wunde gequält, die der giftige Zahn jener Schlange, der Wächterin des Chryſeheiligtums, ihm geſchlagen hat.

Der Biß hat nicht tödlich gewirkt, doch ſeine Folgen ſind ſchrecklicher als der Tod. Ein „übernatürliches“ Gift iſt in das Blut geträufelt, deſſen Kraft nie erliſcht. Es hält den Fuß unter chroniſcher Entzündung; eine offene Wunde hat ſich gebildet, aus der ſich unaufhörlich ſtinkender, fauliger Eiter abſondert. Die Eiterung verzehrt die Kräfte des Unglücklichen und hat den Fuß gelähmt, ſo daß er ihn mühſam nachſchleppen muß und die Freiheit der Bewegung gehemmt

iſt. Doch damit nicht genug. Täglich ergreift den Dulder ein Krampf, der ſich in mehreren raſch aufeinander folgenden Anfällen entlädt. Das Gift tobt dann in der Wunde und will ſich einen Ausweg bahnen. Der Fuß glüht in Fieberhitze, dann brechen die Adern auf, und ein ſchwarzer Blutſtrom quillt hervor. Zwei ſolcher periodiſchen Höhepunkte der Krankheit erleben wir auf der Bühne. Die Schmerzen ſind bis auf das Unerträgliche geſtiegen, der Dulder ſucht jeden Laut zu unterdrücken, doch es geht über Menſchenkraft. Wimmernd, ächzend ſinkt er zu Boden; auch der Hartherzigſte muß die Pein mitfühlen. Wie ſchwach iſt dagegen z. B. die Wirkung des innern Fiebers, welches den vergifteten Weislingen ſchüttelt, und ſeiner Klagen, mögen ſie auch noch ſo anſchaulich ſeine Leiden malen. Das Leben iſt Philoktet jetzt eine unerträgliche Bürde, er fleht Neoptolemos an, wenn er ſein Schwert zur Hand hat, ihm den Fuß abzuhauen, ſein Leben nicht zu ſchonen. Oder er ſoll ihn in den Krater des Moſychlos werfen, wie auch er ja einſt mitleidig den Holzſtoß angezündet hat, um Herakles von gleichen Qualen zu befreien. Endlich ſinkt er in Ermattung, das Haupt neigt ſich kraftlos, ſtarker Schweiß bricht aus, er fällt in einen tiefen Schlaf. Doch ach! ſeine Wohltat iſt ihm Plage. Denn ſchutz- und wehrlos liegt er da, jedem Tier eine Beute. Auch gibt ihm der Schlaf neue Kraft nur, um ihm zu neuen Qualen das Leben zu friſten. Und hier iſt kein hilfreicher Mitmenſch, der ihm den Schweiß von der Stirn trocknete, der Wein und Öl auf ſeine Wunden göſſe, der ihn pflegte mit linder Hand und liebreich für Nahrung und Obdach ſorgte. Allein, verlaſſen; nur das Echo, das von den Felſen widertönt, weint ſeinen Klagen nach. Mit harten, erbarmungsloſen Augen ſchaut ihn die Einſamkeit an, wohin er blickt. Täglich ruft er den Tod, ihn zu erlöſen; doch der geht ja kalt an dem vorüber, der ihn am inbrünſtigſten herbeifleht.

„Nur wenn beide Fälle zuſammenkommen, wenn der Einſame auch ſeines Körpers nicht mächtig iſt, wenn dem Kranken ebenſowenig jemand anders hilft, als er ſich ſelbſt helfen kann, und ſeine Klagen in der öden Luft verfliegen; alsdann ſehen wir alles Elend, was die menſchliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zuſammenſchlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an ſeine Stelle denken, erregt Schaudern und Entſetzen. Wir

erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns."

Die schaurige Öde umfängt ihn, für ihn hat die heilige, nahrungspendende Erde kein Brot. Wenn der Hunger ihn quält und das Glück gut ist, so muß er zu seinem treuen Bogen greifen und die flüchtige Taube aus der Luft herunterschießen. Mit dem kranken Fuß muß er sich über Klippen und Felsen schleppen, um der erlegten Beute habhaft zu werden und nach dem verschossenen Pfeil zu spähen: denn jedes Geschoß seines Köchers ist unersetzlich für ihn. Schmerzen und Schwäche versagen es ihm, sich die geringste Behaglichkeit zu schaffen, er vermag sich nur vor dem Verhungern zu schützen. Über den Uferklippen haust er in einer Höhle mit zwei Öffnungen. Zwar kann er sich an ihren Ausgängen in den Strahlen der Morgen- und Abendsonne wärmen, zwar kann er sich vor dem stechenden Sonnenbrand und vor den eisigen Stürmen des Winters in ihr Inneres zurückziehen, aber sie bietet doch nur unvollkommenen Schutz vor Nässe und Kälte. Das Herz krampft sich uns vor Mitleid zusammen, wenn wir mit Neoptolemos diese Wohnstätte menschlichen Elends besehen. Eine Blätterstreu, den gemarterten Leib daraufzustrecken, ein kunstloser, offenbar mühselig angefertigter Holzbecher, ein Feuerzeug, bestehend aus einem harten und einem weichen Stein, und Lumpen, durchtränkt mit eklem Eiter — schaudernd erblickt sie Neoptolemos — das ist alles. Nicht einmal Holz zur Feuerung, ist vorhanden. Er muß es mühsam zusammenlesen, wenn der Tod durch Erfrieren droht und der eisige Hagel herunterprasselt. Eine Quelle war früher bei der Höhle, doch der tückische vulkanische Boden hat sie wieder eingeschlürft, und er muß nach Tümpeln stehenden Wassers suchen, um den brennenden Durst zu löschen. Die einzige Wohltat, welche der karge Boden spendet, ist eine Pflanze, deren kühlende Blätter die Glut der Wunde lindern. Auch für Kleidung kann er nicht sorgen, und so erscheint die abgezehrte Gestalt in zerlumptem Gewande, ungepflegt, grausam verwildert, Schauder und Mitgefühl zugleich dem erregend, der ihn erblickt. (V. 7, 10 f., 41 f., 290 f., 696 ff., 783, 824 ff., 16 ff., 32 ff., 296, 165, 287 ff., 797 f., 226.)

So spricht denn auch der Chor sein inniges Mitleid aus

mit dem Dulder in den tiefempfundenen Worten des ſchönen zweiten Staſimon (V. 678 ff.): nur Ixions Qual in des Tartaros Tiefen mag größer ſein als Philoktets. Aber jener hat ſich Zeus' Gemahlin in frevler Begierde genaht und iſt dafür auf das feurige Rad geflochten, das ihn ewig in ſchwindelndem Kreiſe dreht. Dieſer hingegen leidet und verdirbt unſchuldig, ein edler Mann. Staunen muß der Chor über des Dulders Kraft im Leiden:

„Wie er, hörend der brüllenden Wogen
Ringsum brandenden Graus, allein,
Wie er zu tragen vermochte dieſes
Leben, das tränenvolle.
Da, zu gehn ohnmächtig, er war ſein eigner Nachbar,[1]
Kein Mitmenſch im Leid, an deſſen fühlendem Buſen
Er ausweinen konnte die Qual, die ätzende, blutige;
Keiner, der den glühenden Strom des Bluts,
Quellend aus des eiternden Fußes Wunden,
Stillte mit lindernder Blätter Balſam,
Von der nährenden Erde ſie brechend,
Wenn das Übel ihn faßte.
Gleich dem Kind, das ohne der Amme Pflege,
Kroch er, ſich hier- und dorthin ſchleppend,
Wenn die freſſende Pein gewichen,
Wo er fände durch heilende Kräuter
Kraft und Stärke zu gehen. —
Nicht ward ihm heiliger Erde Saat, nicht andre Speiſe,
Die uns broteſſende Männer nährt,
Nur ſpärliches Wild, mit geflügeltem Pfeil
Vom ſchnelltreffenden Bogen erlegt, dem Hunger zu wehren.
Unglücklicher Mann, den nicht erfreut
Weines ein Trank, zehn Jahre lang,
Der nur ſpähte nach ſtehendem Waſſer,
Aus der Lache den Durſt zu löſchen."

Und die ſchlimmere Hälfte dieſes namenloſen Elends, die Verlaſſenheit und Hilfloſigkeit, welche an dem Herzen zehrt, verdankt er ſeinen hartherzigen, erbarmungsloſen Feinden, den Atriden und

[1] Der Text ſcheint verdorben.

Odyſſeus (vgl. Ajas), denen er doch niemals etwas zuleide getan hat. „Die moraliſche Größe beſtand bei den alten Griechen in einer ebenſo unveränderlichen Liebe gegen ſeine Freunde als unwandelbarem Haß gegen ſeine Feinde. Dieſe Größe behält Philoktet bei allen ſeinen Martern. — Sein Schmerz hat ihn ſo mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, ſeinen Feinden vergeben möchte.“

Ja, er iſt in allen ſeinen Qualen doch ein echter Menſch geblieben in *Liebe* und *Haß*, er wird es bleiben, auch wenn ſie noch einer Steigerung fähig ſein ſollten, dafür bürgt die Unzerbrechlichkeit ſeines Willens. Wie er ſie haßt, die Ruchloſen, Schändlichen! Möchten die Olympier gleiche Leiden über ſie verhängen (V. 314 f.)! Dieſe ganz verruchten Atriden (V. 322), dieſer Schurke Odyſſeus, deſſen giftige Zunge nur böſe Reden kennt und arges Werk ſtiftet (V. 407 ff.)! „O, durchwühlte doch dieſer Schmerz,“ ſo ruft er bei einem Krampf, „deine Bruſt, Kephallenier! O, möchtet ihr beiden Atriden doch dieſe Krankheit die gleiche Zeit mit eurem Herzblut nähren!“ (V. 791 ff.) Auch ſpäter (V. 1040 ff.):

„Du Heimaterde und ihr Götter, die dies ſchaun,
O Rache, Rache, wenn nicht jetzt, doch mit der Zeit
An ihnen allen, wenn auch ihr euch mein erbarmt!
Zwar leb' ich elend, ſäh' ich aber dieſe tot,
Geneſen würd' ich glauben von der Krankheit mich.“

„Sein Schmerz hat ſeine Augen nicht ſo vertrocknet, daß ſie ihm keine Tränen über das Schickſal ſeiner alten Freunde gewähren könnten.“ Man ſollte allerdings meinen, daß die Fülle ſeiner Schmerzen keinen Raum mehr gelaſſen hätte, über das Schickſal derer zu klagen, die ſeinem Herzen nahe geſtanden. Und doch fließen ihm noch Tränen über ſeine Freunde. Sind es doch die Beſten, nicht bloß an Kampfesmut und Heldenkraft, auch an Biederkeit und Geradheit des Sinnes. Achilleus tot, Ajas tot,[1] Patroklos

[1] Es hätte nahe gelegen, daß der Dichter Philoktet fragen ließ, warum und wie ein Held von Ajas' Range geſtorben ſei: von weſſen Hand Achilleus gefallen, hatte ihm Neoptolemos ja ſogleich erzählt. Wohlweislich läßt Sophokles beide Sprecher darüber hinweggehen, denn Fragen und Auskunft hätten Neoptolemos, wenn er nicht mehr als nötig lügen wollte, das Konzept verdorben.

tot, der Liebling des Peliden, tot das junge Blut Antilochos, und der greiſe Neſtor, ſein alter, treuer Freund, darob in Kummer und Schmerz! Ach, es iſt eine niederdrückende Wahrheit:

„Keinen ſchlechten Mann ergreift
Der Krieg nach ſeinem Willen, nur die Braven ſtets.“
(V. 436 f.)

Denn die Argen leben und florieren: die Atriden, der Laertiade, dieſe Brut des Siſyphos, es lebt Diomedes, der würdige Genoſſe eines Odyſſeus, es lebt Therſites. Mit bitterer Ironie — es iſt das einzige Mal, daß Philoktet die Götter anklagt, und charakteriſtiſch für ihn, daß er dies tut, wo es nicht ſein, ſondern ſeiner Freunde Schickſal gilt — mit bitterer Ironie bemerkt er, wie herrlich doch die Götter alles hinausführen, wie kein Schlechter untergeht, ja wie ſie ſich freuen, die Frevler und Füchſe ſelbſt vom Hades wieder ausſpeien zu laſſen, dagegen mit Füßen zu treten, was gerecht und edel iſt:

„Wie ſoll man es aufnehmen, wie es loben, wenn
Nach Gottes Walten ſpürend ich ihn finde ſchlecht?“
(V. 451 f.)

Um ſo mehr bleibt er dem Zuge ſeines redlichen Herzens treu, das ihn gelehrt hat, immer Gutes zu tun und dankbar zu ſein dem, der ihm Gutes erwieſen. Dieſe Dankbarkeit erſtreckt ſich ſelbſt auf die lebloſe Natur, auf unbeſeelte Dinge. Er hat wahrlich wenig Grund, der wüſten Inſel für Wohltaten zu danken. Und doch hat ſie ihn ja beherbergt, ihr Boden hat ihn getragen, ihre Vögel haben ihn genährt, ihre Quellen ihn getränkt, die Höhle ihm Obdach gewährt. Das empfindet er im tiefſten Herzen; beim Abſchied küßt er den Boden und ruft der Höhle und dem Lande ein Lebewohl zu. Sein treuer Bogen gar iſt ihm ein lieber Freund und Gefährte, dem er Empfindungsvermögen beilegt. Auch er erinnert an eine gute, mitleidige Tat des Helden:

„Durch Wohltun hab' ich ſelber ihn gewonnen ja.“
(V. 1452 ff., 533 f., 1408, 1128 ff., 670.)

Wie ſollen wir dann ſeine Freude, ſein Entzücken nicht mitempfinden, da ſich ihm Neoptolemos als Sohn ſeines Freundes zu erkennen gibt! Sofort gewinnt er ſeine Freundſchaft, weil er ſich als Feind ſeiner Feinde erklärt, ſein unbegrenztes Vertrauen,

denn er legt ihm ſein koſtbarſtes Beſitztum in die Hand, ſeine tiefe Dankbarkeit, als er ihm verſpricht, ihn in die Heimat führen zu wollen.

Doch noch hat der Arme den tiefſten Punkt ſeines Elends nicht erreicht. Dieſer iſt da, als er ſich von ſeinen neuen vermeintlichen Freunden aufs ſchmählichſte betrogen und verraten und ſeines Bogens beraubt ſieht. Aber eben dieſes Stadium ſeines tiefſten phyſiſchen und pſychiſchen Leidens offenbart am glänzendſten die Stärke ſeines ehernen Willens, den Triumph ſeiner „moraliſchen Größe".

Mit der Ankunft eines Griechenſchiffes leuchtet ihm zunächſt freilich eine Hoffnung auf. Mit welchem Entzücken erkennt er die Schiffsleute als Griechen, wie bittet er ſie, ſich vor ſeiner verwilderten Geſtalt nicht zu fürchten, ihm ob ſeiner Verlaſſenheit ihr Mitleid zu ſchenken, wie freut er ſich der Heimatlaute! Seine Hoffnung ſteigt, da ſich der Führer als Sohn Achills zu erkennen gibt. Diesmal, ſo darf er hoffen, wird es ja nicht werden wie ſonſt, wenn Seefahrer landeten. Sie haben ihn zwar bemitleidet, haben ihm auch von ihren Speiſen mitgeteilt, ihm wohl auch ein Gewand zugeworfen, ſeine Blöße zu decken. Aber ihn mitzunehmen, dazu hat ſich niemand verſtanden; er wäre ihnen mit dem verpeſtenden Geruch ſeiner Wunde und ſeinen Schmerzensſchreien eine gar zu unbequeme Laſt geworden. Wohl haben ſie verſprochen, ſeinem Vater Poias Botſchaft zu ſenden. Aber entweder muß er ſchon tot ſein, oder ſie haben ihn nur mit leeren Verſprechungen vertröſtet. Denn niemand iſt erſchienen, ihn zu erlöſen.

Selbſt Neoptolemos, der Sohn ſeines Freundes, ſcheint anfangs hartherzig genug zu ſein, ebenſo mit ihm zu verfahren, wie die andern, ihn auch in ſeiner Not zurückzulaſſen. Die ganze Herzensangſt des Mannes ſpiegelt ſich in ſeinen Bitten V. 468 ff., ihn doch nicht ſeinem ſchrecklichen Schickſal zu überlaſſen. Er beſchwört Neoptolemos bei ſeinem Vater, bei ſeiner Mutter, bei allem, was ihm in der Heimat lieb und teuer iſt. Er beanſprucht ja nicht die geringſte Rückſicht: als wertloſes Beiwerk ſoll er ihn mitnehmen, ihn als gefühlloſe Laſt betrachten. Er weiß wohl, welch unnützer, beſchwerlicher Ballaſt er iſt, aber es handelt ſich ja nur um eines

Tages Mühe. Man mag ihn hinwerfen, wohin man will, an den Bug, aufs Hinterdeck, in das faulige Waſſer des Raumes unten, überall hin, wo er am wenigſten die Ruderer beläſtigt. Neoptolemos braucht ihn auch gar nicht nach Trachis zu bringen; er mag ihn auf Euböa abſetzen, dann wird er ſich ſchon ſelbſt nach Haus ſchleppen. Er ſucht Neoptolemos zu Füßen zu fallen; ach, der Schwache, der Lahme vermag es nicht! Nur Erbarmen, Rettung! Iſt dies doch auch ein Tun, des Edlen wert, und jeder ſoll bedenken, daß den Sterblichen, auch wenn er im Glück iſt, überall Schrecken und Gefahren umgeben, und jeder, der zu ſtehen meint, ſehe ſich vor, daß er nicht falle.

Begreiflich ſein Jubel, als Neoptolemos nach ſcheinbarem Bedenken ihn mitzunehmen verſpricht, rührend ſeine Dankbarkeit, die er in atemloſen anaphoriſchen Relativſätzen gleichſam hervorſprudelt (V. 662 ff.), er drängt nach dem Schmerzenanfall zur Abfahrt, — und nun eröffnet ihm Neoptolemos, im Beſitze des Bogens, daß er nach Troja ſoll auf Befehl ſeiner Feinde, der Atriden, die ihn jetzt gebrauchen können. Jetzt entdeckt er, daß dieſes ganze Rettungswerk ein hinterliſtiges Schelmen- und Gaukelſtück iſt, eingefädelt und geleitet von dem Schlechteſten der Schlechten, Odyſſeus.

Wie viele Menſchen freilich gibt es, welche bei einer ſolchen Alternative handeln würden wie Philoktet? Dort winkt Heilung von der Wunde, Erlöſung aus der ſchauerlichen Verlaſſenheit, Leben und Wetteifer mit den erſten der Helden — und der Wettſtreit iſt dem Hellenen die Seele des Lebens —, ſchließlich unſterblicher Ruhm. Hier die Fortſetzung ſeiner Martern, aber in verſchärfter Form; denn jedem Unglücklichen iſt es beſſer, in hoffnungsloſem Elend weiterzuleben, als ſüße Hoffnungen aufſteigen und wieder verrinnen zu ſehen. Und ohne ſeinen Bogen ſieht er dem Hungertode entgegen.

Philoktet aber iſt keinen Augenblick darüber im Zweifel, wie er ſich zu entſcheiden hat. Dieſer Schurke Odyſſeus will ihn einfangen und im Triumph den Argeiern zuführen? Er ſoll das Hohnlächeln der Atriden ſehen, mit dem ſie ihn empfangen werden, er ſich für ihre ſelbſtſüchtigen Abſichten ausnutzen laſſen? Er ſoll ſich vor den Wagen dieſer drei Menſchen ſpannen, welche ihn, den Schuldloſen, in unergründliches Elend geſtürzt haben? Er müßte

ſeiner Natur, ſeinem innerſten Selbſt untreu werden, er müßte ſich verachten, müßte zum Geſpött der Fürſten, des ganzen Heeres werden, wenn er ſich zum gehorſamen Diener ſeiner Todfeinde erniedrigte. Wer würde ihn dann noch — und mit Recht — eines Wortes würdigen? Zu wem könnte er ſein Auge noch aufſchlagen? Selbſt die Götter würden ihm zürnen. Darum nein und tauſendmal nein! Eher würde er auf die Schlange hören, die ihn zum Krüppel gemacht hat, eher würde er nach ſeinem Tode aus der Nacht des Hades wieder zum Licht emporſteigen. So hat er ſchon früher zu Neoptolemos geſprochen und dabei bleibt er; keine Vorſtellungen, keine Bitten des Chors und Neoptolemos', keine Drohungen des Odyſſeus vermögen ihn auch nur einen Augenblick ins Schwanken zu bringen (V. 630, 1023 f., 1352 ff., 1382, 631 f., 624 f.).

In einer Steigerung von vier Stufen erfolgen die Verſuche, den Widerſtand des Helden zu brechen.

Den erſten unternimmt Neoptolemos (V. 915 ff.), nachdem er dem Entſetzten die Wahrheit enthüllt hat. Philoktet wird von ſeinem Übel geheilt werden und mit ihm Troja zerſtören; das iſt doch wahrlich Grund genug, gutwillig zu folgen. Philoktet würdigt ihn überhaupt keiner Antwort. Den Bogen, nur den Bogen!

„Verloren, ach verraten bin ich Armer. Was
Haſt du getan mir! Gib zurück den Bogen! Schnell!"

Die bittere Not eines betrogenen, verzweifelten Herzens kann ſich vielleicht nicht ſtärker kund tun als in dem Ausbruch, der nach Neoptolemos' Weigerung erfolgt. Verwünſchungen, Vorwürfe, flehentliche Bitten überſtürzen ſich, in aufgeregten Kürzen ſprudeln die Worte hervor (V. 932 hat drei aufgelöſte Hebungen!), er ſpricht bald in der zweiten, bald, wie geiſtesabweſend, in der dritten Perſon (vgl. Teireſias vor Kreon), er ſchreit hinaus zum Waſſer, zu den Klippen, zu den Felſen, zu den Tieren, was Achilleus' Sohn ihm angetan, ihm, dem Toten, dem Schatten eines Rauchs, und noch dazu mit ſchnöder Hinterliſt. Er malt das Schickſal aus, dem er nun verfallen wird, er ſetzt zum Fluch an, doch er vollendet ihn nicht, denn noch vermag er nicht alle Hoffnung aufzugeben. — Daran aber, Neoptolemos' Verlangen zu erfüllen, denkt er nicht einmal. Der erſte Verſuch iſt gründlich geſcheitert.

Jetzt tritt Odyſſeus hervor, um es doppelt zu verſuchen:

zunächst mit roher Gewalt, dann mit teuflisch berechneter List (V. 974 ff.). Die Schiffsleute sollen ihn fortschleppen, wenn er nicht freiwillig mitgehen will. Doch dann wird sich Philoktet augenblicklich von den Felsen stürzen und sein Haupt an den Klippen zerschmettern. Man packt ihn, um ihn daran zu verhindern. Damit hat man ihn zu nichts gezwungen als zu einem bittern Vergleich zwischen einst und jetzt. Damals hat man ihn ausgesetzt als überflüssige, lästige Bürde, jetzt kann man ihn wieder gebrauchen: nach seinem Willen fragt man nicht. O, Fluch euch allen!

Odysseus hat sich unterdes eines Besseren besonnen. „Gehst du nicht freiwillig, so bleib. Wir brauchen dich nicht; wenn wir nur deinen Bogen haben! Noch gibt es sichere Schützen im Argeierheere wie Teukros und mich. So will ich denn mit deiner Waffe die Ehren gewinnen, die dir bestimmt waren." Eine schwere Versuchung für den Ärmsten, wenn er seinem Erzfeinde durch seinen Bogen noch zum Ruhme verhelfen soll. Trotz alledem bleibt er standhaft, auch als sich Odysseus und Neoptolemos mit dem Bogen entfernen.

Mit dem Abgange der beiden Gegenspieler ist für Philoktet eine neue Situation geschaffen. Der Kampf mit jenen beiden hat bis jetzt alle seine Sinne und Kräfte in Anspruch genommen und ihn in der höchsten seelischen Aufregung gehalten. Nunmehr setzt die natürliche Reaktion ein, die Spannung weicht. Eine Ruhepause, während welcher der Held sich seines Verlustes und seiner zukünftigen Lage erst klar bewußt wird. Dies zeigt sein verzweifelter Klagegesang (V. 1081 ff.). Der Chor benutzt wohlmeinend die größere Ruhe Philoktets zu einem dritten Versuche der Umstimmung. Der Augenblick ist gut gewählt. Vor dem Dulder steigt drohend das Gespenst der Verlassenheit auf, diesmal in schrecklicherer Form. Nach langer Zeit hat er wieder das süße Glück menschlicher Gesellschaft gekostet und soll nun abermals hinausgestoßen werden in die Öde, noch dazu ohne seinen letzten Trost und Freund, den Bogen. Er klammert sich an die Menschen solange als möglich, denn als er im Unmut über die Wünsche des Chors diesen auffordert, ihn auch zu verlassen, und der Chor erfreut Miene macht, zum Schiffe zurückzukehren, da fleht er ihn an, doch zu bleiben. Nimmer aber wird er folgen, selbst wenn der blitzschwingende Zeus ihn mit seinem Donnerstrahl verbrennen

wird. Um eine Waffe bittet er, ſeinem Vater in den Hades zu folgen. Dann ſchleppt er ſich in die Höhle.

Zum letztenmal naht Neoptolemos, den Helden zu bewegen. Der Erfolg iſt derſelbe wie früher. Jetzt gibt er ihm den Bogen zurück, und damit hat er ein neues, das letzte noch übrige Mittel gewonnen, um auf ihn einzuwirken. Der betrogene und beraubte Philoktet war zu erbittert, um den Wünſchen ſeiner Gegner zugänglich zu ſein. Philoktet, durch die Reue und den Edelmut des Jünglings entwaffnet und beruhigt, läßt ſich vielleicht verſöhnen. Noch einmal ſtellt Neoptolemos ihm alles vor: „Der Menſch muß das Schickſal, welches die Götter über ihn verhängen, in Geduld ertragen; du aber haſt deinen Sinn verhärtet und beharrſt im ſelbſtgewählten Leid, taub gegen die Mahnungen deines Freundes, der es gut mit dir meint. Folge drum, wo dir Heilung und Ruhm winkt.“

Trotz des ſichtlichen Eindrucks, den dieſe Reihe ſchwerwiegender Gründe macht, iſt doch alles vergebens geſprochen. Der Held kann ſich nicht untreu werden; er müßte ſich ſelbſt verachten, wenn er nachgäbe. Dieſer Mann würde ſich zerſtören, wenn er ſich zu einer Handlungsweiſe beſtimmen ließe, die wider ſeine Natur iſt. Von den Urhebern ſeines Elends aber ſich für deren eigennützige Zwecke gebrauchen laſſen iſt wider ſeine Natur. Darum bleibt er feſt auch bei dieſem letzten Verſuch. Ja, die Energie dieſes Willens überwindet ſelbſt den Sohn Achills, denn wie mit Zaubermacht bringt er ihn dahin, ſeine Einwilligung zur Fahrt nach Trachis zu geben.

Daß das Eingreifen des gottgewordenen Herakles ihn ſchließlich doch nach Troja zwingt, iſt kein Beweis von Inkonſequenz ſeines Charakters. Dem Willen der Götter muß er ſich eben als ſchwacher Menſch ergeben, und er ſpricht das deutlich aus in ſeinen letzten Worten:

„Lebe wohl, du meerumgürtetes Lemnoseiland,
Und geleite mit glücklicher Fahrt mich ohn' Gefährde,
Wo die gewaltige Moira hin mich ſendet
Und der Freunde Wille und allbezwingend,
Die es verhängte, die Gottheit.“

Alſo nicht ſein Wille iſt es, daß er geht, die höhere Macht gebeut es, ihr muß er ſich beugen. Er ſelbſt aber bleibt, der er von Anfang geweſen iſt: trotz menſchlicher Klagen ein Held von eherner, unbezwinglicher Willenskraft.

Als ſolchen werden wir ihn immer bewundern.

Neoptolemos.

Neoptolemos iſt ein junger Epigonenheld, deſſen Taten aber bereits Homer kennt. Il. XIX 326 — dieſe Stelle ſcheint freilich eine jüngere Zudichtung zu ſein — erwähnt Achilleus ſeinen Sohn, der ihm in Skyros aufwächſt, XXIV 466 ſoll Priamos den Peliden auf Hermes' Geheiß um Erbarmen anflehen um ſeines Vaters, ſeiner Mutter, ſeines Kindes willen. In der Unterwelt (Od. XI 506 ff.) erzählt Odyſſeus dem darob erfreuten Schatten Achills von dem Ruhme ſeines Sohnes, wie er vor Troja trefflich war in Rat und Tat, wie er, ohne zu erblaſſen oder ohne eine Träne von der Wange abzuwiſchen, in den Bauch des hölzernen Pferdes geſtiegen iſt, während allen anderen Helden die Glieder zitterten und die Tränen rannen; wie er mit feſtem Griff das Schwert und die erzbeſchwerte Lanze faßte und Unheil den Troern ſann. Und als Telemach in Sparta eintrifft, rüſten Menelaos und Helena den Hochzeitszug, der ihr einziges Kind Hermione nach der Hauptſtadt der Myrmidonen entführen ſoll in die Arme des Neoptolemos, dem ſie der Vater ſchon vor Ilios als Gemahlin zugeſagt hat.

Sophokles fand alſo auch dieſe Geſtalt im Epos ſchon vor; dennoch beſeelte er ſie in der Tragödie erſt mit ſeinem Geiſte, denn in dieſer ſeinen Durchbildung des Charakters kennt ſie das Epos nicht.

Zu gemeinſamer Tat berufen, ſtehen Odyſſeus und Neoptolemos ſonſt im ausgeſprochenen Gegenſatz: dort ein gereifter Mann, hier ein unerfahrenes junges Blut, jener ein harter Realiſt mit all den häßlichen Zügen, welche die rückſichtsloſe Gier nach Geltung und Macht denen aufzudrücken pflegt, welche die Ideale des Lebens hinter ſich geworfen haben, dieſer ein tatendurſtiger

Jüngling, vor dem das Leben im goldenen Schimmer des Morgenglanzes ſich weit und unermeſſen dehnt, das ihn einlädt, auf ſeinen Bahnen nach hoher Tat zu jagen. Der Gegenſatz dieſer beiden Charaktere ſetzt die Handlung in Bewegung und verleiht der Tragödie in Verbindung mit der felſenfeſten Haltung Philoktets den ihr eigentümlichen Reiz.

Neoptolemos iſt das Idealbild eines reinen, hochſtrebenden Jünglings, der dem Adel ſeines Geſchlechts Ehre machen will und danach dürſtet, ſeinem hohen Vater gleich zu werden oder ein Beſſerer: edel und wahr, hochſinnig und tapfer, heißblütig und, wenn es gilt, doch wieder beſonnen, ein Feind der Verſtellung und Lüge. Er unterliegt der Verführung wohl kurze Zeit, aber das Metall ſeiner Seele iſt zu edel und gediegen, als daß der giftige Hauch der Lüge ſeinen reinen Spiegel dauernd trüben könnte, eine Natur, wie ſie dem Patrioten Sophokles in einer Zeit beginnender Sittenverderbnis als Muſter vorgeſchwebt haben mag für die Jugend ſeines ſchwerbedrohten Volkes.

Neoptolemos iſt es nicht vergönnt geweſen, ſeinen Vater von Angeſicht zu ſehen. An dem Schauplatz ſeiner künftigen Taten landend, kann er den Toten nur beweinen und begraben (V. 351 ff.).[1] Stürmiſchen Jubelruf erheben die Achäer, als er ſich zeigt: er iſt dem großen Sohn der Thetis wie aus dem Geſicht geſchnitten. Er ſelbſt berichtet darüber Philoktet:

„Und rings im Kreis das ganze Heer ſogleich
Begrüßte mich beim Landen, alles ſchwor zu ſehn
Lebendig wiederum Achilleus, der doch tot.“ (V. 354 ff.)

Doch Neoptolemos zeigt ſich auch durch andere Eigenſchaften als der Sohn ſeines Vaters. Noch hat er keine Taten zu verzeichnen, aber wir ahnen ſchon den künftigen Helden. — Waffen ſind die Freude des Mannes, wie bereits Homer beobachtet. „Das Eiſen zieht den Mann an.“ Nun will Neoptolemos zwar den Bogen Philoktets in ſeinen Beſitz bringen, aber auch davon abgeſehen leuchtet aus ſeinen Fragen und Worten die mit ehrfürchtiger Scheu

[1] Proſaiſche Berechnung wird leicht ausfindig machen, daß der Sohn beim Tode des Vaters noch nicht zum Jüngling herangewachſen ſein kann. An dieſer wie an anderen dem Epos entlehnten Ungereimtheiten darf man keinen Anſtoß nehmen.

gemiſchte Begierde, dieſe berühmte, heilige Waffe zu berühren, um ſie zu bewundern und ſich an ihrem Anblick zu erfreuen (V. 654 ff.). Pfeil und Bogen ſind die Reliquien eines gewaltigen Heros, den der Glanz der Göttlichkeit umſtrahlt. Dieſer Heros aber weiſt auf ſeinen künftigen Ruhm hin und ehrt ihn und Philoktet mit dem Vergleich eines Löwenpaars (V. 1436). Und der junge Löwe zeigt drohend ſeine Pranke in dem Augenblick, wo Odyſſeus zum Schwerte zu greifen wagt. Wie beſchämend iſt für den Laertiaden die überlegene Ironie, mit der Neoptolemos den Rückzug des Mannes begleitet, der ſchon zehn Jahre im Felde gelegen hat!

Doch das latente Heldentum kann ſich im Drama nicht äußern, denn die Bühne iſt nicht der Ort für Lanzenwurf und Schwerterſchlag. Die hier auszufechtenden Kämpfe ſind geiſtiger Natur. An Neoptolemos ſtellt der Dichter dar, wie die Seele dieſes ſittlich reinen Jünglings auf die Einwirkungen eines Verführers einerſeits und menſchlichen Unglücks anderſeits reagiert, wie ſie von der Verführung umgarnt wird, dann aber ſich von den Feſſeln der Lüge befreit und zu höherer, weil durch ſchweren Kampf geſtählter und geläuterter Sittlichkeit emporringt. Darin beruht der Reiz, welchen dieſer Charakter auf den Leſer ausübt.

Wie ſein Erzeuger nie mit argem Trug gehandelt hat, ſo haßt auch Neoptolemos das Böſe an ſich und will ſeine Seele rein halten von Lüge und Verſtellung (V. 86 ff.). Das iſt auch Odyſſeus nicht verborgen:

„Ich weiß, mein Sohn, daß nicht geſchaffen dich Natur,
Solches[1] zu ſagen, Schlechtes auszuklügeln nicht.“ (V. 79 f.)

Doch ein Odyſſeus weiß auch, wie man ſolche Seele ködert, und das erſte, was er erreicht, iſt der Zweifel:

„Zu lügen alſo dünket dich verwerflich nicht?“ (V. 108.)

Der Appell an ſeine Ruhmbegierde räumt die letzten Bedenken weg, und Neoptolemos entſchließt ſich, gewiſſermaßen mit zuſammengebiſſenen Zähnen, zur Schlechtigkeit (V. 120):

„Wohlan, ich will es tun denn, fort mit jeder Scham!“

Einmal entſchloſſen will er nun auch keine halbe Arbeit tun (V. 122); und in der Tat, der Meiſter hat, wie es ſcheint, einen gelehrigen

[1] d. h. Lügen.

Schüler gefunden. Neoptolemos operiert mit einer Umſicht und Verſtellung, die für ſolche Jugend faſt zu meiſterhaft iſt (V. 248 ff.). Mit welchem Biedermannstone weiß er ſein Lügengewebe vorzutragen, mit welcher Schlauheit — freilich nach der Anweiſung eines Erfahrenen — ſich in das Vertrauen des treuherzigen, argloſen Philoktet einzuſchmeicheln! Indem er die Atriden und Odyſſeus auch als ſeine Feinde bezeichnet und ſie mit Schmähungen überhäuft, tut er einen klugen Schachzug, denn gemeinſame Feinde knüpfen ein ſtarkes Band zwiſchen zwei Menſchen. Wie anſchaulich ſchildert er ſeinen angeblichen Zwiſt mit den dreien, wie wirkungsvoll ſtellt er ſein aufbrauſendes Temperament zu der kalten Selbſtbeherrſchung des Odyſſeus in Gegenſatz! Auch mit ſchönen Sentenzen, wie folgende, verbrämt er ſeine Rede:

„Und wo das Schlechte ſtärker als der brave Mann,
Wo untergeht das Gute und der Feigling herrſcht,
Mit ſolchen Menſchen geb' ich mich zufrieden nicht."
(V. 454 ff.)

Ferner macht er Philoktet ganz überzeugend weis, daß er nunmehr ein beſchauliches Daſein zu Hauſe auf dem Felſen Skyros führen wird. Raffiniert iſt auch ſein ſcheinbarer Abſchied und das berechnete Zögern in der Erfüllung von Philoktets flehentlicher Bitte, wie die Wirkung beweiſt (V. 464).

Doch das Korrektiv kommt bald von Philoktets Seite, dieſem ſelbſt unbewußt. „Philoktet, ſeiner Schmerzen Meiſter, würde den Neoptolemos bei ſeiner Verſtellung erhalten haben. Philoktet, den ſein Schmerz aller Verſtellung unfähig macht, ſo höchſt nötig ſie ihm auch ſcheint, damit ſeinen künftigen Reiſegefährten das Verſprechen, ihn mit ſich zu nehmen, nicht zu bald gereue, Philoktet, der ganz Natur iſt, bringt auch den Neoptolemos zu ſeiner Natur wieder zurück." Der erſte Schmerzenanfall des Unglücklichen erweckt ſein tiefes Mitleid, in ſeinem Herzen brennt die Scham, den arglos Vertrauenden durch ſchnöde Lüge getäuſcht zu haben, bittere Reue über die Beihilfe an dem ſchändlichen Werk ergreift ihn. — Der zweite Anfall bewirkt die Umkehr, die ſich in zwei Stufen vollzieht. Die erſte iſt die Eröffnung der Wahrheit, welche ſich nach heftigem Seelenkampf V. 915 herausringt. Wie ſchwer die Pein iſt, unter der ſich ſeine ſittliche Wiedergeburt vollzieht,

zeigen die vorhergehenden Verſe von 895 an, beſonders deutlich V. 902 f.:

„Ach, Widrigkeit iſt alles, wenn man die Natur
Verkehrt, die eigne, tuend, was nicht Ehre bringt.“

Doch damit, daß er das Lügengewebe zerreißt, iſt das Werk erſt halb getan, denn im Bewußtſein der Verantwortlichkeit für das Mißlingen der Miſſion behält er den Bogen noch zurück. Der ſchließliche Triumph des Guten kann aber ſchon jetzt nicht mehr zweifelhaft ſein. Der Verzweiflungsſchrei, der Jammer Philoktets hallen in ſeinem Gewiſſen wider, zwingen es zu der zweifelnden Frage: „Was tun, ihr Männer?“ (V. 974.) Noch einmal gewinnt der entſchloſſene Mann Macht über den ſchwankenden Jüngling, doch nicht lange. Während Neoptolemos ſich mit Odyſſeus zum Schiff begibt, ficht er den letzten ſchweren Kampf aus gegen die unedlen Gewalten in ſeiner Bruſt, und das Gute erringt den Sieg. Er kehrt um und gibt den Bogen zurück, komme, was da wolle. Und es iſt, als habe ihn der Kampf, deſſen wechſelnde Phaſen wir erleben, in dieſer kurzen Zeit zum Manne gereift, ſo bewundernswert in ihrer Ruhe, Beſonnenheit und Überzeugungskraft iſt die letzte Rede, mit der er den Helden nun ſeinerſeits zur Umkehr zu bewegen ſucht. Daß es ihm nicht gelingt, iſt nicht ſeine Schuld.

Der erquickende Hauch der Reinheit, welcher von dieſem idealen Charakter ausgeht, trägt nicht am wenigſten zu der ſtillen Befriedigung bei, mit welcher der Leſer von dieſem Drama ſcheidet.

Deianeira.

Deianeira gehört zu jenen Frauen, denen die Moire bei ihrer Geburt das Angebinde in die Wiege gelegt hat, ein kurzes, aber höchstes Glück um ein Leben voller Qual und Entsagung zu erkaufen. Sie ist eine Karyatide, deren Haupt eine wuchtende Last trägt wie schweres Marmorgebälk, und deren Haltung doch edel ist und bleibt bis in die letzte Linie ihrer Gestalt. In die Seele dieser Frau können wir nur mit Bewegung und Rührung schauen. Liebe und Güte ist der Urquell ihres Wesens, nur Liebe und Güte strömt dieses Herz aus, das kein häßlicher Zug entstellt, das sich immer gleich bleibt in selbstloser Hingebung und Sorge für andere. Darum ergreift uns auch der Anblick ihres wahrhaft tragischen Schicksals mit doppelter Gewalt, denn wir sehen das schwerste Leid über ein Wesen kommen, das nur Freude und Glück verdient.

Jokaste ist bei aller ihrer Großheit doch oberflächlich und frivol, Antigone bei aller Liebe und Selbstlosigkeit schroff und leidenschaftlich, Elektra hat langes Leiden bitter und hart gemacht: Deianeiras Charakter haften kaum menschliche Schwächen an, und wo sie fehlt — es ist das einzige Mal in ihrem Leben — da geschieht es in der Angst eines liebedürstenden Herzens, „sie fehlte," sagt Hyllos zu seinem Vater, „weil sie Gutes erstrebte" (V. 1136). Mit Recht nennt Rohde, sprachlich zwar inkorrekt, aber sachlich treffend, Deianeira die „innigste" Frauenseele, die Athens Bühne beschritten hat, mit Recht bemerkt v. Wilamowitz, daß „wir an dieser Frau, neben Jokaste [?] dem feinsten weiblichen Charaktergemälde des Sophokles, reine Freude haben können".

Dieses Herz erfüllt demütiger Stolz und hingebende Liebe zu einem Helden, der mit seinem Ruhme die Welt erfüllt und der sie zu seinem Weibe erkoren hat; ihren Kindern ist sie die zärtlichste

Mutter, ihren Dienern die gütigſte Herrin, inniges Mitleid erfüllt ſie beim Anblick fremden Leides, den Unglücklichen ſpendet ſie Troſt und trocknet ihre Tränen, ſtill waltet ſie im Hauſe, das Geſinde überwachend, ſelbſt fleißige Hände regend, ihre Kinder lehrend. Alles vergilt ihr mit Liebe und Verehrung; doch das kann ihr Herz nicht erfüllen. Mit qualvoller Sehnſucht harrt ſie des ach! faſt immer fernen Geliebten, denn nur er iſt der Mittelpunkt ihrer Gedanken. Und wieviel muß ſie ihm verzeihen, wie oft hat er ihre heiligſten Rechte gekränkt! Doch aus der Fülle ihrer Liebe ſchöpft ſie immer neue Vergebung, ſie harrt und duldet ein langes Leben hindurch; aber ſie kann es nicht weiter tragen, als ſie ſelbſt in beſter Abſicht, von einer dunkeln Gewalt getrieben, zu einem verzweifelten Mittel greift und das Leben desjenigen zerſtört, deſſen Liebe ſie ſich erhalten will.

Sophokles liebt es, den Hörer ſofort in die Grundſtimmung des Helden oder der Heldin zu verſetzen, wie wir es bei Ödipus, Antigone, Elektra und Ajas ſehen. So offenbart auch Deianeira ſogleich in dem ſchwermütigen Eingang, was ihr Inneres bewegt:

„Es geht ein Spruch der Menſchen ſchon von grauer Zeit,
Daß man ein Menſchenleben nicht ergründet, ob
Es glücklich war, ob nicht, eh es erloſchen iſt.
Ich aber weiß, noch eh ich in den Hades geh',
Daß mir ein Los geworden unglückſelig, ſchwer." (V. 1 ff.)

Finſtere Wolken haben ihr Leben umhüllt ſeit ihrer Mädchenzeit. Nur einmal iſt die Sonne mit blendendem Glanz durchgebrochen. Doch das iſt nicht immer ein gutes Zeichen, iſt es auch bei ihr nicht geweſen, denn bald hat Helios ihr ſein Antlitz wieder entzogen. Eines Königs Tochter war ſie, und hat doch nicht einmal Schutz gefunden vor drohender Gewalt. Selbſt die Tage des Frühlings im Menſchenleben, die ſie V. 144 ff. ſo ſchön ſchildert, hat ſie nur bei andern geſehen. Sie, die aufbrechende Mädchenknoſpe, hat ein Scheuſal für ſich begehrt, der Flußgott Acheloos. Als Freier iſt er bei ihrem Vater erſchienen und abgewieſen, aber immer drohender hat er ſie verlangt, in immer entſetzlicherer Geſtalt: als Stier, als ſchillernde, ſich ringelnde Schlange, als Menſch mit einem gräßlichen, waſſertriefenden Stierkopf. So iſt der Tag der Vermählung, dem ſich jedes Mädchen entgegenſehnt,

ihr ſchrecklicher erſchienen als der Tod, den ſie oft herbeigefleht hat (V. 16).

Doch in der höchſten Not iſt der Retter gekommen, „Alkmenens und Zeus' berühmter Sohn“ (V. 19), in der Kraft ſeiner Jugend um ſie zu freien. Und zitternd, ſinnlos vor Angſt hat ſie dem Schauſpiel beigewohnt, als beide Freier um ſie kämpften. Der Chor ſchildert das Ringen des Heros mit dem Ungetüm (V. 503 ff.), denn ihr Auge ſah nichts, ihr Ohr hörte nichts, obwohl ſie dem Kampfe beigewohnt hat, der ihr Schickſal entſcheiden ſollte.

Der Sieg iſt errungen; erlöſt, befreit wird ſie des Retters Gattin, und ein noch feſteres Band ſchlingt ſich von ihr zu ihm, da er ſie noch einmal vor Schmach bewahrt. Nun zieht ſie ein, von dem Arme des ſtärkſten der Hellenen beſchirmt, glücktrunken, in die Burg von Tiryns. Dankbarkeit, Stolz, Verehrung ſchwellen ihren Buſen: der Götterſohn, „der herrlichſte von allen“ (V. 177), hat ſie gewürdigt, die Gefährtin ſeines Lebens zu werden. Sie aber vergilt ihm mit einer Liebe, wie ſie das Herz eines Weibes niemals tiefer und treuer empfunden hat. Herakles iſt die Sonne ihres Lebens, mit ihm wird auch ihr Licht leuchten oder erlöſchen.

Es iſt ein kurzer Traum geweſen. Das Leben an der Seite eines Gewaltigen bedeutet kein Glück. Das erfährt auch Deianeira. Raſtlos, ruhelos muß der Gemahl im Dienſte eines andern auf Erden ſchweifen, ſie läßt er einſam im Hauſe mit der nagenden Angſt um ſein Leben. Wir hören von ihr und andern, wie ſie ſich quält in den endloſen Nächten ihres einſamen Lebens um den Geliebten. Aus ſüßem Schlummer jagt es ſie auf, ihre heißen Tränen fließen, die greiſe Amme, der mitfühlende Chor beſtätigen ihren Schmerz (V. 175, 41, 49, 105 ff., 650 ff.). Er aber kommt nur, um in ihren Armen auszuruhen von langer Mühſal und dann wieder fortzuſtürmen in neue Kämpfe. Er zeugt Kinder, die er kaum einmal ſieht, wie der Landmann ſeine Saat auf fernem Felde ausſtreut und nur wiederkommt, um die Ernte zu bergen (V. 31 ff.). Ihr läßt er die Sehnſucht, das Harren, die Angſt, ihr die Sorge für die Pfänder ihrer Liebe. So kann ſie denn mit der Erfahrung des gereiften Weibes Mädchen- und Frauenlos miteinander vergleichen:

„Die Jugend freilich wächſt heran und tummelt ſich
An Plätzen, wo ſie nicht des Gottes Sonnenglut,
Nicht Regen ſcheuchet, nicht der Winde Ungeſtüm:
Die Freude trägt empor ihr Leben, mühelos
Bis zu der Stunde, wo die Jungfrau wird ein Weib
Genannt und in der Nacht gewinnt ihr Sorgenteil,
Um ihre Kinder bangend oder den Gemahl.“ (V. 144 ff.)

Doch dies Schickſal iſt eben Frauenlos, und Tauſende teilen es mit ihr. Aber es iſt nicht das Schlimmſte. Ein ſchönes Wort ſagt: eine Frau verzeiht alles, nur keine Untreue. Sie hat auch verzeihen lernen müſſen, wo es der Natur des Weibes widerſpricht. Herakles iſt ein Koloß an phyſiſcher Kraft, aber auch an zügelloſer Sinnenluſt. Er genießt den Leib ungezählter Frauen (V. 460), er bricht ſeiner Gattin die Treue, ſo oft er den Minneſold erringen kann, pochend auf ſein Halbgottrecht und auf ſeine ſiegbafte Stärke. Auch darin ſich zu ergeben hat ſie lernen und ſich mit dem ſchwachen Troſte begnügen müſſen, daß Eros unbezwinglich iſt und daß auch der hohe Kronide ſeiner Macht unterliegt.

Das aber iſt das Bitterſte für ein edles Weib, die Liebe zu dem Erwählten ihres Herzens feſthalten und doch mit anſehen zu müſſen, wie er ſich von ihr abwendet und ſie betrügt. Betrügen iſt hier nicht einmal das richtige Wort; er hat ſich niemals die Mühe gegeben, ſeine Untreue ihr auch nur zu verbergen. Sie aber hat den ſchwerſten Kampf gekämpft und hat über ſich ſelbſt geſiegt; ſie hat immer verziehen, und nie iſt ein Wort des Vorwurfes über ihre Lippen gekommen (V. 461 f.). Doch ihr Glück iſt unwiederbringlich zerſtört, ihr Herz iſt darüber gebrochen. Darum nennt ſie ihr Leben unglücklich und ſchwer.

Das Unglück jedoch, das kleine Menſchen verbittert und auch wohl ſchlecht macht, hat dieſe Frau geadelt. Das Leben iſt ihr nicht nur eine Schule im Verzeihen, ſondern auch in der Selbſtbeherrſchung geworden, die ſie von früh an und im Stück bis zu ihrem Abgange von der Bühne auch in ſchwerſter Lage übt, im wohltuenden und bewundernswerten Gegenſatze zu Herakles. Und anders als er iſt ſie immer keuſch (V. 580), immer treu geblieben. Wo aber Treue iſt, da iſt auch Wahrheit. Sie verabſcheut die Lüge: wie eindringlich ermahnt ſie Lichas, wahr zu ſein, auch wo ſie

ahnt, daß er die Wahrheit ihr nur zu verhehlen ſucht, um ſie zu ſchonen:

„Sprich immer nur die Wahrheit, denn dem freien Mann
Iſt es ein arger Makel, wenn er Lügner heißt."
(V. 453 f.)

Daß ein Herz ſo voll Liebe und Güte, wie das ihre, und zugleich ſo von Leiden heimgeſucht, auch mit dem Unglück andrer Mitleid empfindet, iſt nicht weiter zu verwundern. Wie innig vermählt ſich mit der ſchwermütigen Erfahrung von der Unbeſtändigkeit des menſchlichen Glücks ihr Mitgefühl mit den Gefangenen, wenn ſie ſagt:

„Es muß, wer in des Lebens Tiefen ſchaut,
Zittern für den, der glücklich, daß er kommt zu Fall.
Denn tiefes Mitleid faßt mein Herz, ihr Freundinnen,
Wenn dieſe Unglückſeligen im fremden Land
Ich irren ſehe heimatlos, ach, vaterlos,
Die vordem Kinder waren freier Männer doch
Und dafür tauſchen mußten bittres Sklavenlos."
(V. 295 ff.)

Denn welche Macht ſichert ihre Kinder vor dem gleichen Schickſal? Sie ſcheint mit prophetiſchem Auge in die Zukunft zu blicken, wenn ſie den Zeus Tropaios bittet, von ihren Kindern einſt ein gleiches Bitternis abzuwenden, oder doch, wenn er es wirklich beſchloſſen habe, ſie ſelbſt wenigſtens vorher hinwegzunehmen und ihr den Anblick vertriebener, heimatloſer Lieben zu erſparen (V. 303 ff.). Der Dichter brauchte uns gar nicht erſt anzudeuten, mit welcher Zärtlichkeit ſie an ihren Kindern hängt — er tut es durch die innige Anrede Deianeiras an ihren älteſten Sohn Hyllos (V. 61): „mein Kind, mein Sohn" — wir würden es bei einer ſolchen Frau von ſelbſt annehmen müſſen. Hat ſie aber nicht wirklich allen Grund, aus den Vorgängen der letzten Vergangenheit Trübes für die Zukunft der Herakliden zu ahnen? Schon jetzt, noch bei Lebzeiten ihres Gemahls, ſeit er in die Fremde gezogen iſt, ohne ihr zu ſagen, wohin, iſt ihre Kinderſchar zerſtreut, ſie ſelbſt hat in die Fremde ziehen müſſen mit Hyllos allein, ſonſt nur von ihrem Geſinde begleitet.

Auch auf dieſes erſtreckt ſich ihre Güte wie auf alle Menſchen, mit denen ihr Los ſie zuſammenführt; die Gegenliebe, die ſie dafür erntet, erkennen wir an dem Chor der Mädchen von Trachis.

Das Härteſte zu erleben ſteht ihr in dem Augenblicke bevor, wo ſie von der Pein eines fünfzehn Monate langen Harrens befreit iſt und in Jubel ausbricht über die endlich bevorſtehende Ankunft des trotz alledem geliebten Helden. Ihm gilt die erſte Frage, die ſie hervorſtößt:

„Zuerſt, der Männer liebſter, ſage mir, was mich
Zuerſt verlangt zu wiſſen, lebt mein Herakles?“
(V. 232 f.)

Denn er iſt es ja, an dem ſie hängt und ohne den ſie nicht leben kann und mag. „Bleibt er uns erhalten, ſo leben auch wir; iſt er tot, ſo ſind auch wir dahin,“ ſagt ſie zu ihrem Sohne; dieſes „wir“ gilt aber in erſter Linie von ihr ſelbſt. Doch trotz des Dankes an Zeus, trotz der Aufforderung an den Chor, den Päan anzuſtimmen (V. 200 ff.), iſt es, als ob eine ſchwere Ahnung des Kommenden auf ihr laſte. Auf die Siegesbotſchaft findet ſie nur die Antwort:

„Wie ſollt' ich nicht von ganzem Herzen freuen mich,
Da ich vernehme von des Herrn glückhafter Fahrt?
Und doch, es muß, wer in des Lebens Tiefen blickt,
Zittern für den, der glücklich, daß er kommt zu Fall.“
(V. 293 ff.)

Es iſt dieſelbe Weisheit, welche Horaz (Od. II 10, 13 ff.) ausſpricht:

„Es hofft im Unglück, es fürchtet im Glück
Des Schickſals Wechſel ein Herz,
Das wohl ſich bereitet.“

Was der Römer als kühl-verſtändige Lebensphiloſophie ſeinem leidenſchaftlichen Freunde Licinius Murena ans Herz legt, das hat ſie als Wahrheit erlebt, das ſoll ſich bald mehr als je an ihr beweiſen.

Es iſt vom Dichter mit ergreifender Tragik dargeſtellt, wie ſich dieſes Herz voll Liebe und Erbarmen gerade dem Weſen gegenüber am rührendſten offenbart, welches die unſchuldige Urſache zu

ihrem Verderben werden ſoll. Mit magiſcher Gewalt zieht es ſie zu Jole hin:

„Ach Unglückſel'ge, wer biſt von den Mädchen du?
Noch gattenlos? vermählt? Nach deinem Jugendwuchs
Biſt du noch fremd dem allen, edles junges Blut.
Wem nur entſtammt, mein Lichas, dieſes fremde Kind?
Wer war die Mutter, welcher Vater zeugte ſie?
Sprich doch! Von dieſen jammert mich vor allem ſie,
Da ich ſie ſchaue: Haltung findet ſie allein." (V. 307 ff.)

Ach, es iſt begreiflich, daß ſich die Unglückliche in ſtummer Qual verzehrt und kein Wort hervorbringen kann: iſt ſie doch ſchon von dem Manne entehrt, deſſen Weib teilnahmevoll vor ihr ſteht. Aber Deianeira ſteht nicht ab; mit dem wunderbaren Feingefühl des Weibes, das ſich ſchon in der erſten ahnenden Frage zeigt, errät ſie Joles Abkunft (V. 316), und erſt als ſie ſieht, daß weiteres Drängen vergeblich iſt und auch taktlos ſein würde, läßt ſie ſie ins Haus führen: man ſoll ſie in Frieden laſſen, ſie ſanft hineingeleiten; ihr Unglück ſoll durch herzloſe Behandlung nicht verdoppelt werden (V. 328 ff.). — Übrigens iſt dieſe ganze Szene ein Meiſterſtück ſtummer Charakteriſtik. Jole ſpricht während ihres Auftretens kein Wort, und doch ſehen wir ſie beim Leſen in greifbarer Leibhaftigkeit vor uns.

Dann aber kommt die ſchreckliche Offenbarung der Wahrheit, die ſie dem zartfühlenden Lichas freilich erſt mühſam abringen muß:

„Du ſprichſt ja doch zu einem böſen Weibe nicht,
Zu einer, die nicht kennte Menſchenlos; ich weiß,
Daß wir geboren nicht zu ew'ger Freude ſind."
(V. 438 ff.)

Sie müßte ja wahnſinnig ſein, wollte ſie ſich der Macht des Eros widerſetzen, welcher mit Gott und Menſch nach ſeinem Belieben ſpielt (V. 445). — Wir fühlen, wie ſie ſich hier ſelbſt betrügt, und noch mehr, wenn ſie ſagt, dieſe neue Leidenſchaft ihres Gemahls, dem ſie ſchon ſo oft vergeben, ſei für ſie kein Übel. Ob es kein Übel iſt! Sie hat es ja ſoeben an ſich ſelbſt erfahren, wie Joles Reiz auf ſie, die doch gleichen Geſchlechtes iſt, wirkt, und führt dies als Entſchuldigung für ihn an. Mit dieſem Liebreiz aber ſoll ſie in einen Wettkampf treten!

Bald ist es ihr auch klar, wie aussichtslos er sein muß. Jene ein aufknospendes Mädchen, deren Leib die Götter mit Schönheit und Anmut geschmückt haben, sie eine alternde Frau, die in Gram und Kummer hinwelkt (V. 547 ff.). Zu jener muß es einen Mann wie Herakles mit unbezwinglicher Gewalt ziehen, von ihr wird er sich nun ganz abwenden. Sie ahnt es, Jole ist nicht mehr eine unberührte Jungfrau, sie hat ihm schon angehört (V. 535). Zum ersten und einzigen Male zieht eine tiefe Bitterkeit in ihr Herz, die wir gerade deshalb um so stärker mitempfinden. Dieser Mann, den die Welt als treu und brav preist, hat so an ihr handeln können! Das ist der Lohn, den er ihr sendet für ihr unermüdliches Schaffen und Walten im Haus während der langen Zeit (V. 546 ff.)! In den früheren Jahren hat er draußen, in der Fremde gesündigt; jetzt schont er nicht einmal mehr die Ehre ihres Hauses, die ihm heilig sein müßte wenigstens um seiner und ihrer Kinder willen. Von nun an soll sie das Haus teilen mit einer jüngeren; nicht bloß das Haus, sondern auch sein Lager. Jole wird ihr das heiligste Recht rauben; sie muß fürchten, daß jene tatsächlich seine Gattin sein wird, ihr dagegen nur der Name bleibt (V. 550 f.).

Aber die Liebe läßt sich nicht erbittern; sie trägt alles, sie duldet alles. Darum sucht sie immer wieder solche Aufwallungen niederzukämpfen; sie *will* nicht zürnen: ist er doch krank, und das Fieber, in dem er glüht, rührt von dem Pfeil eines Gottes (V. 542 f., 550 f.).

Also soll sie verzichten, soll hingehen und der andern Platz machen? Ebenso gut könnte man der Sonne verbieten, fernerhin Licht und Wärme zu spenden, als daß Deianeira ihre Liebe töten könnte; dann wäre ja Deianeira eben nicht mehr, die sie ihrem Charakter nach ist, die Verkörperung der Gattenliebe. Die Liebe aber höret nimmer auf. Sie muß sich jedoch auch die Gegenliebe zu erhalten suchen. Nicht durch jedes Mittel. Nie würde sie zu verwerflichen Künsten greifen (V. 582 f.) wie etwa Medea, nie die bösen Gewalten der Nacht, der Hekate beschwören; sie verabscheut die Frauen, die solches tun. Aber ein letztes Mittel ist ihr geblieben, und dieses wendet sie an, wenn auch zagend bei den Zweifeln des Chors. Doch es ist keine Zeit zu langem Besinnen, denn Lichas erscheint. Sie gibt ihm rasch entschlossen das Prachtgewand,

den Träger des vermeintlichen Liebeszaubers. Wenn ſie den Chor bittet, darüber Stillſchweigen zu bewahren, ſo tut ſie es nicht, weil ſie glaubt, der Zauber könne Herakles ſchaden, ſondern aus Schamgefühl. Sie will nicht, daß die Welt erfährt, mit wie bedenklichen, nicht aus den natürlichen Hilfsquellen des Weibes geſchöpften Mitteln ſie ſich die Liebe des Gemahls zu erhalten ſucht (V. 596 f.).

Auch bei der Abfertigung des Herolds gewinnt ſie wieder unſer Herz: wie zart deutet ſie Lichas an, Herakles die liebreiche Aufnahme Joles wiſſen zu laſſen (V. 627.)![1] Wie zittert hinter der feinen, faſt jungfräulichen Zurückhaltung der Verſe 630 ff. die Liebe und das verhaltene Verlangen:

„Was könnteſt du ausrichten ſonſt noch? Fürcht' ich doch,
Daß du vermeldeſt meine Sehnſucht vor der Zeit,
Eh ich noch weiß von jenem, ob er mich erſehnt."

Wenn Deianeira nun durch das Mittel, welches ihr die Liebe des Herakles erhalten ſoll, ihn tötet, ſo ergibt ſich daraus mit logiſcher Notwendigkeit, daß ſie ſich damit zugleich ſelbſt vernichtet. Das ſpricht ſie ſchon aus, ehe noch die Nachricht von der verhängnisvollen Wirkung des Liebeszaubers eintrifft (V. 719). Denn um ſie in den Tod zu treiben, dazu bedarf es wirklich nicht der Verwünſchungen und Flüche des Sohnes. Der Dichter braucht uns auch nicht zu ſagen, was in ihrer Seele vorgeht während der grauſig realiſtiſchen Schilderung der Qualen ihres Gemahls, die ſie unwiſſend verſchuldet hat. Wir ahnen und fühlen, daß dies ſie vernichten muß.

Wie ſehr irrt auch Herakles, wenn er glaubt, die Strafe für den vermeintlichen Frevel mit ſeinen rohen Fäuſten vollſtrecken zu können, die Frau noch am Leben zu finden, die er gar nicht verdient und niemals verſtanden hat.

Wie ſie gelebt, ſo ſtirbt ſie. Jokaſte ſtürzt davon, wie von Furien gepeitſcht, Deianeira wendet ſich, als ſie das Schreckliche vernommen, wortlos ab von dem ſie verfluchenden Sohne und geht ſtill ins Haus. Dort erſt brechen ihre Gefühle hervor. Sie

[1] Iſt V. 628 wirklich unecht, ſo hat wenigſtens der Interpolator den Kern von Deianeiras Weſen begriffen.

nimmt weinend Abschied von der Stätte ihres Wirkens, von ihren „lieben“ Dienern, sie fällt nieder vor dem Altar, dem Symbol der Familie, sie streichelt die Geräte, mit denen ihre Hände so fleißig geschafft haben — wie fein offenbart dieser kleine Zug die Zärtlichkeit ihres Herzens! —, sie bereitet ihr Todeslager auf dem Bette, das sie mit Herakles in Liebe vereinigt sah, und gibt sich mit entschlossener Hand den Tod, dem Gemahl voranzugehen in das dunkle Land, von dem niemand wiederkehrt.

Wer aber hebt gegen Deianeira den ersten Stein auf, weil in einem Augenblick der höchsten Not und Angst ihr sonst so klarer Blick sich trübt und sie in der Verzweiflung ihres Herzens dem tückischen Rate des Untiers vertraut?[1] Und will man wirklich ihren Tod als Strafe für diese einzige Unbesonnenheit ihres Lebens auffassen, so ist in keiner der Sophokleischen Tragödien außer im Ödipus und in der Antigone eine „Schuld“ unverhältnismäßiger gebüßt als durch Deianeira.

Um zu beweisen, daß Sophokles zu der Dichtung der Trachinierinnen durch den Herakles des Euripides angeregt sei, hat man beide Stücke hinsichtlich einzelner Motive, Charaktere, Figuren und Wendungen miteinander verglichen und daraus den Schluß auf die Priorität des Euripideischen Dramas gezogen. Abgesehen von der Anfechtbarkeit des Resultats[2] scheint uns ein Vergleich der

[1] Hier könnte der einzige Grund liegen, der W. Schmid (Philologus 1903 S. 10 Anm. 6) einen Schein von Recht gibt, Deianeira — noch dazu mit einer ungeheuerlichen Übertreibung, weil eine einzelne Handlung noch kein Recht zu einem Schluß auf den Gesamtcharakter gibt, — ein Bild weiblicher Kopflosigkeit und Schwäche zu nennen. Dieser Vorwurf würde zunächst nicht das Individuum, sondern die Gattung treffen. Doch mit welchem Rechte? Jede Frau folgt ihrem Gefühle, einem feineren Gradmesser, als die Logik des Mannes ist; die Liebende greift nach dem dünnsten Halm, um zu retten, was der Inhalt ihres Lebens ist. So handelt auch Deianeira. Schmid sagt, Sophokles habe Deianeira schwerlich im vollen Ernst gemeint: sie sei eine Euripideische Frau, οἷαί εἰσιν, nicht οἵας δεῖ εἶναι. Was heißt das? Jeder Sophokleische Charakter beweist, daß er so zu nehmen ist, wie der Dichter ihn zeichnet.

[2] Vgl. den Abschnitt über Stoff und Bau der Trachinierinnen.

Trachinierinnen mit dem Meiſterſtück des Äſchylus, dem Agamemnon, näher zu liegen, ſelbſtverſtändlich nicht etwa, um eine bewußte Inſpiration des Dichters zu den Trachinierinnen durch das ältere Stück ſeines Vorgängers nachzuweiſen, ſondern weil ſich dabei ungeſucht überraſchende Parallelen und äſthetiſche Merkmale für den Unterſchied und die Eigenart beider Dichter ergeben.

In beiden Stücken ſteht die Ankunft eines Helden bevor, der lange fern war. Beide Helden kehren heim von der Bezwingung einer Stadt: Agamemnon hat Troja, Herakles Oichalia zerſtört, beide haben ein Königsgeſchlecht vertilgt, beiden iſt als Siegesbeute der gleiche köſtliche Preis geworden, eine auserleſene Jungfrau aus königlichem Geblüt. Beide haben die Frucht ihres Sieges ſchon genoſſen und führen die Beute in ihr Haus, damit ihren Gemahlinnen eine Schmach antuend. In beiden Stücken ſind nicht die Männer die Helden trotz ihrer ſonſtigen Bedeutung, ſondern die Frauen, in beiden finden die Gatten bei der Rückkehr den Tod durch ihre Gemahlinnen, dort mit Hilfe eines Gewandes, hier durch ein Gewand.

Anderſeits, welch fundamentaler Gegenſatz in den Charakteren und der Handlungsweiſe beider Heldinnen! Klytaimeſtra ein gewaltiges Mannweib, das vor keiner wilden Tat zurückſchreckt, Deianeira ein Typus echter, reiner Weiblichkeit; jene die verkörperte Herrſchſucht, dieſe nur weiche Hingebung; dort tödlicher Haß, hier aufopfernde Liebe, dort ſchnöder Ehebruch, hier ſtäte Treue bis zum Tode; die eine nimmt ſich einen Buhlen zur Kurzweil und Luſt in den Nächten, die andre verzehrt ſich vor Gram nach dem fernen Geliebten. Beide Männer gehen zugrunde durch ihre Frauen, Agamemnon, weil Klytaimeſtra ihn haßt und die baldige Entdeckung des Ehebruchs fürchten muß, Herakles, weil Deianeira ſich ſeine Liebe erhalten will. Klytaimeſtra ruft ihre Nebenbuhlerin Kaſſandra ins Haus, um die Unglückliche auf dem Leichnam des ermordeten Gatten abzuſchlachten, Deianeira nimmt Jole liebreich auf und ſucht ihr Schickſal ſo erträglich zu machen, wie in ihren Kräften ſteht. Klytaimeſtra fordert vermeſſen das Schickſal heraus, rühmt ſich ihrer Bluttaten und erträgt es weiterzuleben, Deianeira tötet ſich ſelbſt, weil ſie ein Leben nicht weiterführen kann, deſſen Licht ſie — in edelſter Abſicht — ausgelöſcht

hat. Dort ſtarrt uns das Antlitz einer archaiſchen Meduſa an, zwar edel-ſchön, doch den Betrachter verſteinernd, hier ſieht man ein Phidiasſches Relief in dem weichen Fluſſe ſeiner Linien, oder eine Niobe von Skopas, deren tränenvolles Antlitz noch in der ſpäten Kopie dem Fühlenden das ganze Leid einer Frauenſeele in der Verklärung höchſter griechiſcher Schönheit zeigt. Dort ſteht als Dichter, gewaltig in ſeiner Größe, Äſchylus, hier der milde Sophokles, der feinfühlige, tiefgründige Kenner des weiblichen Herzens. Äſchylus iſt der männliche, Sophokles der weibliche Geiſt; beide haben, jeder nach ſeinem Charakter und ſeiner Begabung, Vollendetes geſchaffen, aber erſt die vergleichende Betrachtung beider Meiſter offenbart den ganzen Reichtum der helleniſchen Dichtung in ihrer tragiſchen Epoche.

Herakles.

Das richtige Verſtändnis des Herakles iſt uns zuerſt durch Buttmann und Otfried Müller, vor allem aber durch v. Wilamowitz' nach Inhalt und Form klaſſiſche Unterſuchungen erſchloſſen worden. Ihre Ergebniſſe wird jeder zugrunde legen müſſen, der eine Heraklesſage oder den Heros ſelbſt behandeln will.

Herakles iſt unter den Göttern und Menſchen Homers ein Fremdling. Das empfindet jeder mit der Ilias und Odyſſee einigermaßen vertraute Leſer. Die Stellen und Epiſoden, in denen er dort vorkommt, ſind ſpätere Zutaten entweder der aſiatiſchen Dorer, zu denen das in ſeinem Kern äoliſche Epos drang, oder auch der Dorer des Mutterlandes. Der echte Herakles findet ſich nur da, wo doriſche Stämme ſitzen. „Die Wurzel des ganzen dorriſchen Weſens iſt der Glaube an die Göttlichkeit des rechten dorriſchen Mannes. ‚Göttlichen Mann' nennen die Spartiaten einen der Ihren, wenn er das leiſtet, was ſie von dem Manne fordern. Dieſer Glaube durchdringt das ganze Leben. Frauen und Kinder, Hörige und Knechte haben gar keine andere Exiſtenzberechtigung als in Beziehung zu dem Manne, für den ſie da ſind. —

Daß die Dorer eine göttliche Perſon geglaubt hätten, in welcher ſich ihr Mannesideal verkörperte, müßte man a priori fordern, wenn anders ſie nur ein wenig helleniſch zu empfinden wußten. Nun ſteht dieſe überwältigend große religiöſe Schöpfung vor unſer aller Augen: Herakles, der Gott-Mann, wie ihn Pindar und Sophokles nennen. Er iſt die einzige große Geſtalt, welche die Einwanderer der helleniſchen Religion zugeführt haben, wie das ihrem Weſen entſpricht. Aber ſie iſt dafür auch eine der großartigſten Schöpfungen, zu der je die Phantaſie eines Volkes emporgeſtiegen iſt." (v. Wilamowitz.)

Dieſes Ideal iſt konzipiert bereits in vorgeſchichtlicher Zeit, da die jugendfriſchen und ſtarken Dorer noch als ungeteilter Stamm in den wilden Felſentälern des Pindos hauſten. (Daher auch Herakles' älteſte Waffe Pfeil und Bogen iſt, wie er ſie bei Sophokles und Euripides noch führt, trotz der Verachtung, welche ſpäter die Hellenen, vorab die Dorer ſelbſt, gegen dieſe Barbarenwehr hegten [vgl. unter anderm Menelaos im Ajas gegen Teukros]). Die konkrete Geſtalt des Herakles aber iſt die Verkörperung der doriſchen Weltanſchauung, in deren furchtbarer Einſeitigkeit zugleich ihre Größe ruht. Nach ihr iſt der Mann, d. h. der Adlige, für Kraft und Ehre geboren. Allein auf ſeine Kraft iſt er geſtellt, furchtlos und tapfer ſoll er durchs Leben ſchreiten, niederſchlagen die Ungeheuer im Wald und Sumpf, alle Gewalten, die ſich ihm in den Weg ſtellen, überwinden durch die Stärke ſeines Armes. Mühen muß er ſich ſein Leben lang, aber ihm winkt am Ende der allerhöchſte Lohn. Wenn er hinaufſteigt zu den Göttern, Einlaß zu begehren, „dann bereiten ihm die ſeligen Himmelsherren einen Platz auf ihren Bänken und bieten ihm zum Willkommen die Schale, in der der Himmelstrank des ewigen Lebens ſchäumt". Es iſt Nietzſches Herrenmoral in antikem Gewande.

Dieſe Anſchauung geht alſo aus von der Vorſtellung des Herakles als eines Menſchen. Herakles iſt, wenn auch ein Sohn des höchſten Zeus, doch mitnichten urſprünglich ein Gott; aber „Menſch geweſen, Gott geworden, Mühen erduldet, Himmel erworben: das iſt das Weſentliche an dem Herakles, den die Hellenen, alle Hellenen geglaubt haben. Weder den Menſchen noch den Gott kann entbehren, wer auch nur ihren erſten Keim recht erfaſſen

will; wer aber so viel begriffen hat, der ist jede Deutung los, die nur eine Seite des Doppelwesens betont".[1]

Das epische Lied, welches den Kern der Heraklesidee behandelt, von einem großen Dichter erfaßt und gestaltet, müssen wir uns in der Argolis etwa im achten Jahrhundert entstanden denken, wie denn sie dem Helden auch seinen späteren Namen gegeben hat, der ursprünglich Alkaios, der „Starke", hieß; ebenso seine übliche Bewaffnung und Tracht, die Keule und die Löwenhaut. Der einheitliche Gedanke des Liedes ist die Befriedung der Argolis und weiter der Welt durch die Kraft eines auserwählten Mannes, dem dafür der Lohn der Göttlichkeit wird. „Nackt und bloß, wie der Mensch aus dem Mutterleibe in diese Welt tritt, zieht der Zeussohn Herakles, geknechtet von dem schlechteren Manne, von Mykenä aus zu dem ersten Strauß, den er bestehen soll. Einen Ast bricht er sich im Walde, das ist seine Wehr. Auch sie versagt vor dem ersten Ungeheuer, doch mit der Faust erwürgt er die Bestie." (Hier spricht selbst ein wahrer Dichter, nämlich v. Wilamowitz.) So erliegen ihm der nemeische Löwe, die lernäische Hydra, die kerynitisch-arkadische Hirschkuh, die stymphalischen Vögel, weiter über Argos hinaus der erymanthische Eber, die arkadischen Kentauren. Aus Süden, Norden, Osten und Westen holt er den kretischen Stier, die menschenfressenden Rosse des Diomedes, den Gürtel der Hippolyte, die Rinder des Geryones. Er bezwingt schließlich den Tod und gewinnt die goldenen Äpfel der Unsterblichkeit. Hera selbst vermählt ihm ihre Tochter Hebe, d. h. ihm selbst wird der Lohn ewiger Jugend zuteil, er ist ein Gott geworden. Denselben Sinn hat die Sage vom Öta, welche gleichfalls wie die thebanische von seiner Geburt und Jugend zum ältesten Bestande gehört. Nach ihr geht er, da der sterbliche Leib doch irgendwie verschwinden muß, durch das die Seele vom Körper läuternde Feuer zum Himmel ein, ganz so, wie Thetis ihren Sohn Achilleus und Demeter den Triptolemos,

[1] E. Meyer (Gesch. d. Altertums I. 255 f.) ist freilich entgegengesetzter Ansicht. „Herakles ist ein Gott, dessen Kultus fast ausschließlich auf das östliche Mittelgriechenland beschränkt ist. — Dem übrigen Griechenland ist sein Kult vollständig fremd. — Da der Gott notwendig älter ist als der Heros, Herakles aber kein dorischer Gott ist, so folgt, daß die herrschende Auffassung, welche den Herakles bei den Doriern sucht, falsch ist. Mit Recht gilt der gesamten Griechenwelt Theben als seine Geburtsstätte."

den Sohn des Keleos und der Metaneira, durch Feuerbad und Ambrosia unsterblich zu machen suchen.[1]

Dieses argolisch-dorische Lied, dessen Inhalt v. Wilamowitz rekonstruiert hat, ist vergessen wie so mancher andere Sang aus den Jugendtagen der Völker, verloren bis auf die letzte Spur; der Grund dafür liegt in dem alles überwältigenden Vordringen des Homerischen Epos bis in die entlegensten Gaue des Mutterlandes. Aber der unverwüstliche Inhalt hat das Gefäß, das ihn einschloß, überdauert, und der Gott Herakles hat siegreich seinen Eroberungszug angetreten durch die anderen helleniſchen Stämme, wie die Träger dieser Religion selbst unwiderstehlich aus ihren Bergtälern vordrangen und die schönsten Teile des Peloponneses besetzten. Und es ist so gekommen, daß die Hellenen nichtdorischen Stammes, vorab die Bewohner Attikas, den Heros als Gott verehrten, während die Dorer in ihm immer mehr den Menschen gesehen haben und der Kultstätten auf dorischem Boden nur wenige sind. Die letztere Erscheinung ist seltsam genug, weniger die erste, denn die Nichtdorer hatten ja die wuchtigen, zerschmetternden Schläge des jüngsten Hellenenstammes genugsam kennen gelernt; was Wunder, daß sie sich der Gnade und Hilfe des gewaltigsten, gottgewordenen Dorers, dessen Ruhm die Welt füllte, des Kallinikos Alexikakos, durch Kult und Verehrung zu sichern suchten?

Zielinski wiederum sucht, wie schon früher angeführt wurde, nachzuweisen, daß hinter dem verklärten, gottgewordenen Helden des Dodekathlos ein älterer stehe, „groß und traurig", der Herakles der Zeusreligion, der gestorben und in den Hades gefahren sei und den die Nekyia (Od. XI 599 ff.) schildere. Dies sei der Herakles

[1] Ein Bedenken bleibt freilich: das ist die Absonderung der Dienstbarkeit von der ältesten Sage. v. Wilamowitz selbst ist später zweifelhaft darüber geworden, ob die Dienstbarkeit wirklich „eine Neubildung von lediglich geschichtlicher Bedeutung war". Dazu erscheint sie in ihren wechselnden Formen auch zu sehr mit dem Wesen des Helden verknüpft. Auch Apollon hat fronden müssen. Ist es ferner nicht merkwürdig, daß — ohne damit Zielinskis früher erörterte Hypothese stützen zu wollen — auch der germanische Nationalheld Siegfried kein König ist, sondern ein reisiger, unstäter Recke? Das schattenhafte Königtum von Niederland im Nibelungenliede ist späte Zutat, wie die Inhaltlosigkeit beweist; der wirkliche Stand des Helden klingt noch in dem verächtlichen Worte Brunhilds: „Dienstmann".

der ötaiſchen Sage, und ihn habe Sophokles in den Trachinierinnen „bewußt archaiſierend“ dargeſtellt. Der Beweis für dieſe geiſtreiche Hypotheſe ſteht aber auf ſchwachen Füßen. Das einzige Rätſel allerdings jenes altdoriſchen Herakles bleibt die Dienſtbarkeit des Heros, die ja in doppelter Geſtalt, bei Euryſtheus und Omphale, erſcheint, und welche mit ſeinem Weſen zuſammenhängen wird, jedenfalls aber ein Zug der älteren Sage iſt.

Von den Dichtern des fünften Jahrhunderts iſt es Pindar, der das Weſen des Heros am tiefſten auffaßte und ihn am begeiſtertſten feierte. Er war ja auch Thebaner und hatte Veranlaſſung genug, ſeinen adelig geborenen Standesgenoſſen das doriſche Ideal vorzuhalten. Wie herrlich läßt er, ſelbſt ein Prophet von Dichters Gnaden, durch den Mund des Teireſias die Zukunft des Herakleskindes, das ſoeben mit „unentrinnbaren Händen“ die Schlangen gewürgt hat, dem ſtaunenden Vater und dem verſammelten Volke künden (Nem. I. 95 ff.)! „Auf der Erde, auf dem Meere wird er töten die Ungeheuer, die das Recht nicht kennen; manchen der Männer, die da wandeln in Tücke und Hochmut, wird er überantworten furchtbarſtem Geſchick. Und wenn auf Phlegras Blachfeld die Götter zum Kampfe begegnen den Giganten, dann werden das glänzende Haar miſchen mit Gäas Staube die Erdenſöhne, dahingeſtreckt vom Flug ſeiner Pfeile. Doch er ſelbſt wird in ſeligem Frieden ewige Ruhe erkieſen in der Seligen Hallen, die prangende Heba empfangen als Gattin, rüſten das Hochzeitsmahl und das heilige Walten preiſen, ſitzend zu des Kroniden Rechten.“

Die Tragödie hat es vermieden, die Geſtalt trotz ihrer Popularität auf die Bühne zu bringen. Wohl eignete ſich Herakles bei einſeitiger und karikierender Betonung ſeiner materiellen Seite vortrefflich für Satyrſpiel und Komödie, wo er als ſtarker Mann und unflätiger Naturburſche das Durchſchnittspublikum weidlich ergötzte. Aber was ſollte das ernſte Drama mit ihm anfangen? Seine Kämpfe und Kriegszüge konnte die Tragödie nicht dramatiſieren, und was blieb dann darſtellbar? Trotzdem hat es Euripides in ſpäterer Zeit mit ſeinem ſogenannten Raſenden Herakles verſucht. Aber der Herakles, welcher den Hörer und Leſer hier feſſelt, iſt eben nicht der Heros, obwohl ihn der Dichter vor dem Mord als

den echten doriſchen Helden zeigt, ſondern Euripides ſelbſt, welcher jenen zum Träger ſeiner peſſimiſtiſchen Lebensauffaſſung macht. Sophokles konnte von ſeinem religiöſen Standpunkte aus die Euripideiſche Weiſe natürlich nicht mitmachen. Er hielt ſich in den Trachinierinnen an den Herakles, wie ihn das Volk kannte. Darum iſt er auch neben dem Kreon des Ödipus auf Kolonos und dem Odyſſeus des Philoktet zu dem unerfreulichſten aller männlichen Charaktere geworden, welche die erhaltenen Dramen des Dichters aufweiſen.

Dieſer Herakles iſt nichts als ein roher Egoiſt und prahlender Wüterich — man halte nur den Euripideiſchen Helden dagegen, dieſen liebevollen Gatten, Vater und Sohn. Er kennt nur ſich ſelbſt und ſeine Intereſſen, worin Ajas Ähnlichkeit mit ihm hat; auch die Verſorgung Joles erfolgt aus ſelbſtſüchtigen Motiven. Man wird dieſem Urteil entgegenhalten, daß ihn ſeine übernatürlichen Schmerzen unfähig machen, an andere zu denken. Das ſollten ſie aber nicht, bei ihm nicht, von dem wir als Halbgott mehr verlangen müſſen als von einem gewöhnlichen Menſchen. Wie viel heldenhafter bekämpft Philoktet ſeine Qualen, die doch auch von einem übernatürlichen Gifte ſtammen! Das unaufhörliche Brüllen und Winſeln des Herakles ſtößt uns ebenſo ab wie ſein ſonſtiges Gebaren. Wenn Leſſing in ſeinen ſonſt verfehlten Bemerkungen über den Herakles der Trachinierinnen mit Recht die Forderung zurückweiſt, daß der geringſte Held bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln ſoll, ſo hat er damit, ohne es zu wollen, das Verhalten des Herakles, verglichen mit dem des Philoktet, ſelbſt verurteilt. Auch ſonſt ſuchen wir vergeblich nach einem Zug, der ihn, mit Schiller zu reden, unſerm Herzen menſchlich näher brächte und den widerwärtigen Eindruck dieſes Charakters milderte.

Gewiß, der Held, der „Tod und Teufel“ überwindet, erſcheint auch im Drama als furchtbarer Kämpe. Aber die Schilderung des Chors von ſeinem Kampfe mit Acheloos (V. 517 ff.) erweckt mehr Schauder als Bewunderung. Kann man ferner die völlige Vertilgung des Eurytos und ſeiner Söhne zur Not als Vergeltung für erlittene Unbill rechtfertigen, ſo bleibt doch die heimtückiſche Ermordung des Iphitos, welche ſich mit der frevelhafteſten Verletzung des Gaſtrechts verbindet, ein Schandfleck auf dem Charakter

des Herakles. Und vorher, bei dem Anlaß zu der Rachetat, als ihn Eurytos in Oichalia gastlich bewirtet, spielt er eine noch unrühmlichere Rolle. Das vermag selbst der schonende Bericht des treuen Lichas nicht zu verschleiern (V. 262 ff.). Nachdem er seinem Wirte die Zumutung gestellt hat, ihm seine einzige Tochter als Geliebte zu überantworten — Lichas unterdrückt dies freilich mit gutem Bedacht vor Deianeira —, wird er in der Volltrunkenheit schimpflich aus dem Hause geworfen. Das ist kein Heldenabgang. Hier sehen wir den unflätigen Fresser und Säufer der Komödie.

Auch die in ihrem Zusammenhange langatmige Aufzählung der jedem Zuhörer, auf der Bühne wie im Parterre, bekannten Kämpfe, welche seinen Ruhm begründet haben, schmeckt mehr nach Prahlerei als daß sie die beabsichtigte Wirkung erzielte (V. 1091 ff.).

Aus diesem Leben spricht nur die Betätigung barbarisch-wilder Kraft, hinter dieser niedrigen Stirn thront kein erhabener Gedanke, diese rohe Seele hat keinen Raum für zarte, edle Empfindungen; sie hat kaum jemals etwas anderes gedacht als die Befriedigung der eigenen Wünsche und Begierden. Dieser Mann hat in seinem Leben Felsen um Felsen weggeräumt, aber auch erbarmungslos jede holde Blume gebrochen, welche an seinem Wege blühte.

Selbstsucht beweist er auch gegen seine Familie und gegen seine Umgebung. Zwar hat er vor seinem letzten Auszuge sein Testament gemacht und Weib und Kindern das Erbe bemessen (V. 161 f.), zwar hat er das Verlangen, angesichts des sichern Todes seine Kinder und seine Mutter an der Bahre zu sehen, aber er äußert weiter keinen Schmerz, als er erfährt, daß allein Hyllos in Trachis ist. Er wollte ihnen auch nur das dodonäische Orakel deuten, also sagen, was ausschließlich ihn angeht. Auch das sonstige Verhalten zu seiner Umgebung bleibt abstoßend, selbst wenn man ihm seine Qualen als Milderungsgrund anrechnet. Den schuldlosen Lichas packt er in der Raserei der Wut und des Schmerzes am Fußgelenk und schmettert ihn an eine Klippe, daß das Gehirn herausspritzt: wir sehen Polyphem und die Gefährten des Odysseus. Die Träger, welche ihn vor den Palast des Keyx gebracht haben, schnaubt er nach dem Erwachen wütend an, daß sie ihn, der doch so viel für die Hellenen getan, nicht umbringen, Hyllos bedroht er mit den schwersten Flüchen, wenn er ihm nicht in allen seinen

Wünſchen zu Willen iſt, auch wo ſie dem ſittlichen Empfinden des Jünglings auf das äußerſte widerſtreben müſſen.

Am ſtärkſten tritt ſeine Selbſtſucht, Roheit und Ungebärdigkeit in dem Verhältnis zu Deianeira hervor. Wie er ihr die eherne Treue, die heiße Liebe im Leben gelohnt hat, iſt bereits in der Charakteriſtik Deianeiras ausgeführt. Nun, wo er in ihrer vermeintlichen Tücke die Urſache ſeines Elends zu erkennen glaubt, beherrſcht ihn, alles andere zurückdrängend, der glühende Durſt nach Rache. Der Sohn ſoll das Gefühl kindlicher Ehrfurcht erſticken und ſie ihm her vor ſein Lager zerren, daß er ſie mit dieſen ſeinen Händen erwürge. Unwirſch fährt er Hyllos an, aufzuhören mit ſeinem Geſchwätz, als dieſer mit vorſichtigen Worten ausholt, um dem Vater die Nachricht von dem Tode der Unglücklichen beizubringen. Er beſchimpft ihn in ſeiner Wut mit ſchwerem Wort, da Hyllos die Mutter zunächſt nur zu entſchuldigen wagt. Mit Hohn und Spott begleitet er die weiteren Eröffnungen. Als er ihren gewaltſamen Tod erfährt — er weiß noch nicht, durch wen ſie ermordet iſt — bedauert er nur, daß ſie ſeinen rächenden Händen entzogen iſt. Und als er über den unſeligen Irrtum Deianeiras klar wird und ſieht, wer der eigentlich Schuldige iſt, da hat er keine Silbe der Teilnahme und des Mitgefühls für ſie, auch kein Wort der Reue darüber, daß er ihr, die doch nur aus Liebe gefehlt hat, ſchweres Unrecht angetan. Er denkt wieder nur an ſich und begleitet die Erkenntnis ſeines unvermeidlich bevorſtehenden Endes mit Wehegeſchrei über ſein Los (V. 1050 ff.). Freilich, es iſt tragiſch, nach dem glücklichen Abſchluſſe ſo vieler Kämpfe und Mühſale dahin zu müſſen und unter ſolchen Qualen zu enden, wenn man des Lohnes noch auf Erden froh zu werden gehofft hat. Aber iſt dies nicht das Schickſal ungezählter Menſchen, vor allem der wahrhaft Großen dieſer Erde, deren doch Herakles auch einer iſt oder ſein will? Und trägt ein ſolches Leben, wie es ihm beſchieden geweſen, voll Sieg und Ehre und unſterblichen Nachruhms, ſeinen Lohn nicht in ſich?

Der Dichter folgt in dieſer Tragödie mit der Darſtellung des Endes der alten Sage inſofern, als er Herakles auf dem Gipfel des Öta, des heiligen Bergs ſeines Vaters, verbrannt werden läßt. Sonſt weicht er von ihr ab. Das „unten (d. h. im Hades)

weilend“ des Verſes 1201 beweiſt klar, daß Herakles ſelbſt zu ſterben glaubt wie jeder andere Menſch. Seine Apotheoſe wird auch mit Ausnahme einer dunkeln, ganz unbeſtimmt gehaltenen Andeutung am Schluſſe, „was die Zukunft bringt, das weiß niemand“ (V. 1270), nirgends vorausgeſetzt.

Der Philoktet dagegen enthält den echten Herakles in ſeiner reinſten und tiefſten Auffaſſung. Hier rühmt der Chor in den Verſen 726 ff. die Ufer des Spercheios, „wo der erzbeſchildete Gottmenſch emporſtieg zu den Himmliſchen, von göttlichem Feuer verklärt, über des Öta Höhn“. Am Schluſſe, wo er den Konflikt löſt, ſpricht er als Gott aus den Wolken und berichtet ſeinem Freunde Philoktet, welcher Lohn ihm geworden iſt:

„Zuvörderſt will ich künden dir mein eigen Los,
Wie ich gerungen mühevoll, durch Kämpfe ſchritt,
Doch dann, du ſiehſt's, gewonnen ew'ge Herrlichkeit.“
(V. 1419 ff.)

Er hat die Macht, dem ſiechen Helden den Götterarzt zu ſenden, er kündet ihm auch den Ratſchluß des ewigen Zeus. So zeigt ihn der Dichter als einen Mittler zwiſchen Olympos und Erde und als hehren Mahner, ſich dem Walten der Götter zu beugen und fromm zu bleiben im Leben und Sterben.

Hyllos.

Für einen bloßen Figuranten, wie v. Wilamowitz ihn nennt und wie z. B. Oreſtes in der Elektra trotz der Vollziehung der Rache einer iſt, trägt Hyllos zu individuelle Züge. Aber es iſt allerdings kaum möglich, Hyllos als einen Charakter im Sinne des Wortes zu betrachten; dafür iſt er zu unentwickelt.

Hyllos iſt ein guter, aber ſchwacher Junge. Er hat wohl Impulſe, aber keine konſtante Willensrichtung, d. h. die Eigenſchaft, welche wir Charakter nennen. Er iſt innerlich noch nicht reif und gefeſtigt genug, um zu den Eindrücken und Einwirkungen, die auf ihn einſtürmen, Stellung zu nehmen und ſelbſtändige Entſcheidungen

zu treffen. Herakles mag billig bezweifeln, ob er auch in Wahrheit ſein Sohn iſt, denn von einem Löwen ſteckt wenig genug in ihm, und was ein Häkchen werden will, das krümmt ſich beizeiten. Auf ihn hat ſich die weiche, hingebende Natur ſeiner Mutter vererbt. Gutwillig und liebevoll, zartempfindend und weich, ſchüchtern und ängſtlich, iſt er einem ſchwanken, jungen Baume vergleichbar, dem man nicht zutraut, daß er ſich zu einem Stamme entwickeln ſoll, welchem die älteſte und vornehmſte der drei Dorerphylen entſpringt. Die Schläge des Schickſals, welche niemandem, auch ihm nicht, erſpart bleiben, werden ihn erſt zu einem Manne hämmern müſſen.

Im Stücke freilich beſteht er die Probe ſchlecht. Wenn man Hyllos mit dem Maßſtabe Haimons mißt, ſo bleibt er weit hinter ſeinem Altersgenoſſen zurück. Haimon bändigt mit männlicher Kraft die berechtigte Empörung, die in ſeiner Bruſt kocht, und tritt dem Vater mit gefaßter Ruhe und vorſichtig abgewogenen Worten gegenüber, Hyllos ſchleudert in der Aufwallung ſeiner Gefühle unüberlegt den fürchterlichſten Fluch gegen die Frau, die ihn unter ihrem Herzen getragen hat, freilich nicht, ohne ſofort vor der heraufbeſchworenen Erinys ſelbſt zu erſchrecken. Haimon, der ſcheinbar gefügige und ergebene, verficht feſt und entſchloſſen ſeine Überzeugung gegen den tobenden Kreon und kann wohl ſterben, aber ſeinen Entſchluß nicht ändern; was Hyllos an Widerſtandskraft beſitzt, zerſchmilzt vor dem mächtigen Willen der Vaters wie der Schnee an der Frühlingsſonne.

Der Jüngling, welcher mit beflügelten Schritten auf die Bühne eilt, um der Mutter willkommene Botſchaft zu bringen, ahnt nicht, daß in wenigen Stunden ein entſetzliches Schickſal über ihn hereinbrechen, daß er in kurzer Friſt vater- und mutterlos ſein wird. Bereitwillig eilt er dem Vater entgegen und muß das erſchütternde Schauſpiel mit anſehen, das ihm heiße Tränen erpreßt. Sorglich bettet er Herakles im Schiff und eilt wieder zurück, um ihm ein weiches Lager im Hauſe zu bereiten. Der Eindruck des Erlebten raubt ihm völlig die Beſinnung. Er zählt Jahre genug, um ſich fragen zu müſſen, ob es denkbar iſt, daß ſeine liebevolle Mutter urplötzlich zur Teufelin werden konnte, und begeht in leidenſchaftlicher Aufwallung ſchweres Unrecht an ihr. Der unvermeidliche Rückſchlag erweckt wieder die bitterſte Reue, und er klagt

ſich, die Tote mit Küſſen bedeckend und ſich an ihre Seite werfend, des ärgſten Frevels an. Er verliert unter den Wogen des Unheils, die über ihm zuſammenſchlagen, völlig den Kopf, als die Träger den ſchlafenden Vater vor dem Palaſt niederſetzen. Und vollkommen kläglich iſt die Rolle, die er vor dem Erwachten ſpielt. Freilich, der Bedauernswerte iſt noch betäubt von dem Tode der Mutter, und jetzt muß er auf den ungebärdigen Kranken Rückſicht nehmen.

Aber mehr Mut und Entſchloſſenheit darf man doch von dem Sohne eines Halbgottes erwarten. Nur mit Zittern und Zagen wagt er dem wütigen Herakles gegenüber die Mutter zu entlaſten, mit Angſt ſieht er ſeinen Wünſchen und jedem weiteren Wortwechſel entgegen. Seinem Jammern gegenüber beſteht Herakles wenigſtens nicht darauf, daß er den Holzſtoß ſelbſt in Brand ſetze; dagegen findet Hyllos nicht die Kraft, der zweiten erbarmungsloſen Forderung zu widerſtehen, ſo ſehr ſich ſein ſittliches Gefühl dagegen empört. Er ſoll Jole zu ſeiner Gemahlin machen. Allerdings kann ihn bei dieſer Zumutung nicht das empören, was *uns* ſchaudern macht, nämlich der Nachfolger ſeines Vaters im Beſitze Joles zu werden, da dies nach den griechiſchen Anſchauungen von Familienrecht und -pflicht nichts Anſtößiges hatte. Aber er ſoll der beiwohnen, welche die Urſache des ſchrecklichen Todes ſeiner Eltern iſt (V. 1233). Damit begeht er einen Frevel (V. 1245). Dennoch iſt er zu ſchwach und haltlos, um angeſichts der väterlichen Drohungen feſt zu bleiben.

Zu dieſer Willensſchwäche und Ängſtlichkeit des Hyllos und zu ſeiner Gottesfurcht (V. 1249 ff.) ſteht in unvereinbarem Widerſpruch die Kühnheit, mit der er am Ende (V. 1266 ff.) die Götter in ſcharfen Worten der Ungerechtigkeit anklagt. Man wird ſie, da der ganze Schluß ohnehin ſchwer verderbt iſt, Herakles zuſprechen müſſen.

Diener und Volk.

Die Diener, welche in der Tragödie vorwiegend als Boten verwendet werden, um dramatiſch nicht darſtellbare Ereigniſſe zu melden, tragen keinen Namen, ſondern nur die Bezeichnung ihrer Funktion. Dies beweiſt ſchon, daß ſie keine Charaktere ſind. Trotzdem hat der Dichter nicht verſchmäht, im gegebenen Falle auch den Geſtalten dieſer kleinen Leute individuelle Farbe zu geben, meiſt nur in wenigen Strichen, einigemal aber auch in breiterer Ausmalung. Es verlohnt ſich alſo wohl, ſie einer Betrachtung zu unterziehen, auch deshalb, weil der „Mann aus dem Volke“ oft ein wohltuendes, weil erheiterndes Element in die feierliche Würde der tragiſchen Verſammlung hineinbringt. Für unſern Dichter kommen in Betracht der Herold Lichas, der Pädagog in der Elektra, der Bote in den Trachinierinnen, der Korinther im König Ödipus, welcher mit letzterem Ähnlichkeit hat, der Diener im König Ödipus, der Wächter und in gewiſſem Sinne auch der Bote in der Antigone.

Lichas nimmt zunächſt eine Sonderſtellung ein. Er bekleidet, wenn er auch zu den Dienenden gehört, doch das angeſehene Amt eines Herolds[1] und iſt ein freier Mann. Aus dem letzteren Grunde iſt er auch der einzige, welcher einen Individualnamen trägt. Lichas iſt ein braver Mann, eine Mittlernatur aus dem Drange eines guten, edlen Herzens heraus, ähnlich wie jener Typus in den Wahlverwandtſchaften. Er erntet auch wie dieſer geringen Dank.

Herakles hat ihm in ſeiner naiven Selbſtſucht den Auftrag gegeben, Jole Deianeira als Nebengattin zuzuführen. Dies kann er nicht übers Herz bringen, denn er fühlt zarter als ſein roher

[1] Euripides und die ſpätere Zeit iſt freilich auf die Herolde als grobe Lügner ſchlecht zu ſprechen.

Herr. Er weiß, daß er Deianeira damit noch unglücklicher machen würde, als sie ohnehin ist. Darum gibt er auch ein anderes Motiv für die Eroberung von Oichalia an als das wirkliche und behauptet — unwahrscheinlich genug — die Gefangene nicht zu kennen. Wäre Deianeira eine weniger harm- und arglose Frau, als sie ist, so würde sie alsbald stutzig werden müssen, denn der redliche Lichas versteht sich recht schlecht aufs Lügen. Dies erkennt man sogleich aus seinen hastigen, ablehnenden Gegenfragen und aus seinen verlegenen Antworten auf die Fragen Deianeiras. Es wird noch schlimmer, als sie ihn mit dem Boten konfrontiert. Wie er sich auch windet und dreht, es hilft ihm alles nichts: die niedergeschlagenen Augen verraten deutlich das böse Gewissen, und er muß endlich auf die Mahnungen Deianeiras Farbe bekennen. Nicht zum Schaden für seinen Charakter, denn jetzt zeigt er erst seine wahren Herzenseigenschaften.

Der Herr steht ihm ebenso nahe wie die Herrin. Er ist stolz auf die Taten des Herakles, wie seine Antwort auf die Begrüßung Deianeiras beweist; er ist mit ihnen verwachsen, ja sie sind in dem Augenblicke der Begrüßung, wo er der Vertreter des Heros ist, die seinigen, und er nimmt den Heilruf Deianeiras als schuldigen Dank entgegen, ganz als habe er sie selbst vollbracht. Er tut alles, was in seinen Kräften steht, um einen Konflikt zwischen den beiden Gatten nicht aufkommen zu lassen oder wenigstens im Keime zu ersticken. Darum entschuldigt er seinen Herrn vor Deianeira, wo er kann, und sucht ihn in das vorteilhafteste Licht zu setzen. So ist es z. B. keine Entwürdigung für Herakles gewesen, daß er Omphale als Sklave hat dienen müssen, denn es war Zeus' Wille und Beschluß. Herakles soll ferner, als Lichas seinen Plan gescheitert sieht, auch nicht als unwahr dastehen. Jetzt bekennt er, daß der Held gar nicht daran gedacht hat, sein Verhältnis zu Iole zu verheimlichen: dies kommt auf seine eigene Rechnung.

Denn ebensowenig, wie er etwas auf Herakles kommen läßt, kann es sein gutes Herz ertragen, daß die teure Herrin von ihrem Gemahl gekränkt wird. Darum hat er sich auf das schwere Geschäft des Lügens verlegt. Aber wie zart ist es nach beiden Seiten hin empfunden, und wie edel rechtfertigt er sich selbst, wenn er zu Deianeira sagt:

„Und — ich muß auch für jenen ſprechen — dies
Wollt' niemals er verbergen, auch ableugnen nicht;
Ich ſelbſt vielmehr, o Herrin, da ich fürchtete,
Die Seele zu verwunden dir mit ſolchem Wort,
Ich ſelber fehlte, wenn dich dies ein Fehler dünkt."

Er kann ſeiner Natur nach nicht anders als Gutes von ſeinem Nächſten reden und alle Dinge zum beſten kehren. Da ja nun das Schickſal es einmal ſo will, ſo bittet er Deianeira herzlich, um ihrer ſelbſt und um Herakles willen ſich in die Fügung zu ſchicken und den Riß nicht zu erweitern. Hat doch Herakles ſonſt gegen alle Mächte geſiegt, nur Eros iſt er unterlegen. Darum hat es auch ſein Herz mit Freude und Rührung erfüllt, daß Deianeira jene Unglückliche ſo gütig aufgenommen hat. Als treuer Diener wird er dies wie alles andre ausrichten, was man ihm an ſeinen Herrn aufträgt. Dies andre freilich ſoll ſein Tod werden. Es iſt ein ſchrecklicher Lohn, den der treue Mann für ſeine edle Geſinnung findet. Wenn Herakles ihn auch aus einem unſeligen Mißverſtändnis tötet, ſo hätte es Lichas doch um ihn verdient, daß er dieſes Ende eines wackeren Dieners wenigſtens beklagte. Doch er hat für ihn ebenſowenig ein dankbares Wort wie für Deianeira (V. 453, 248 ff., 472 ff., 314 ff., 229 ff., 250 f., 479 ff. 484 ff., 629).

Die übrigen Diener ſind, vielleicht mit Ausnahme des Boten in den Trachinierinnen, der ein Kleinbürger zu ſein ſcheint, ſämtlich Unfreie.

Eine unüberbrückbare Kluft trennt ſelbſt bei den menſchlichen Hellenen den Sklaven vom Herrn. Es iſt ein tiefſinniges Wort, das Homer dem alten Eumaios in den Mund legt:

„Denn die Hälfte des Wertes verſaget dem Manne der Donnrer Zeus, ſobald ihn ereilt die Schickſalſtunde der Knechtſchaft."
(Od. XVII 322 f.)

Tiefſinniger noch, als Eumaios es meint. Denn er denkt zunächſt nur an den Mangel von Pflichtgefühl, den der Sklave gegenüber dem Freien zeigt. Aber Zeus nimmt dem Menſchen mehr, denn die Sklaverei vernichtet die Menſchenwürde. Wen das Los der Knechtſchaft trifft, der wird zu einem Menſchen zweiter Klaſſe degradiert. Iſt er dies vielleicht zunächſt auch nur rechtlich, ſo wird er es mit der Zeit auch nach ſeinem ſittlichen Werte.

Langſam, aber ſicher zerſtört die Sklaverei den Adel der Menſchennatur, und es iſt tragiſch, daß auch der Beſte ſich gegen dieſes Schickſal auf die Dauer nicht wehren kann. Nichts beweiſt ſchlagender den ungeheuren Fortſchritt, den die moderne Menſchheit gegenüber dem Altertum errungen hat, als die wenigſtens prinzipielle Anerkennung, daß alle Menſchen als ſolche gleichwertig ſind. Für unſre Anſchauung iſt es unbegreiflich und empörend zugleich, daß der Sklave, um eine rechtlich gültige Ausſage machen zu können, auch in dem humanen Athen auf die Folter geſpannt wurde, gleichgültig, ob er Angeklagter oder Zeuge war. So droht Ödipus dem greiſen Diener mit peinlichem Verhör. Allerdings ſträubt ſich der Alte, ſeine Ausſagen zu machen, aber nicht, weil ſie ihm ſchaden könnten, ſondern weil er nicht den letzten Ring in die Kette einfügen will, die jenen Unſeligen dann unentrinnbar umſpannt. — Ebenſo muß es den Modernen befremden, ja ihm völlig unverſtändlich ſein, wenn Deianeira ſich vor ihrem Sohne in aller Form entſchuldigt, daß eine Sklavin einen Vorſchlag gemacht hat, dem ſie ſelbſt beiſtimmt. „Jenes Weib iſt zwar nur eine Sklavin, hat aber doch ein Wort geſprochen, das eines Freien würdig iſt.“

Gemeinſam pflegt den Sklaven zu ſein die bebende Furcht, welche dieſe rechtloſen Weſen vor dem Stirnrunzeln des Herrn, gar erſt wenn er ein König iſt, in ihr elendes Nichts verſinken läßt; aber auch eine lächerliche Wichtigtuerei und poſſenhafte Überlegenheit, wenn ſie ſich im Beſitz einer Nachricht wiſſen, die dem Herrn unbekannt, aber für ihn bedeutſam iſt.

Eine Ausnahme bildet der Pädagog in der Elektra. Dies hängt aber mit ſeiner Vertrauensſtellung als Jugendleiter und Erzieher zuſammen. Oreſtes und Elektra reſpektieren und achten ihn, ja, Elektra verehrt ihn wie einen lieben Vater. Denn als treuer Diener des Hauſes hat er den Knaben gerettet und in der Fremde erzogen. Er wacht im Stück über dem Jüngling mit der Beſonnenheit des erfahrenen Alters. Als der Wehruf Elektras aus dem Palaſte dringt und Oreſtes warten will, mahnt er zur Vorſicht: nur Apollons Befehl ſollen ſie vollziehen. Klytaimeſtra gegenüber ſpielt er ſeine Rolle als Bringer einer Freudenbotſchaft vortrefflich und ſtellt ſich enttäuſcht, als die Nachricht nicht ſo aufgenommen zu werden ſcheint, wie anzunehmen war. Da die

Geſchwiſter in ihrem Freudenrauſch alle Vorſicht vergeſſen, tritt er aus dem Palaſtinnern, wo er Wache gehalten, mit ſcheltendem Worte dazwiſchen, vermag ſich freilich, ſelbſt gerührt, nur mit Mühe der überſtrömenden Dankesbezeugungen Elektras zu erwehren.

Knüpft die Stellung eines Jugenderziehers hier zwiſchen Fürſtenkindern und Sklaven ein menſchlich ſchönes Band, das der ſozialen Stellung des Rechtloſen ganz vergeſſen läßt, ſo fällt dies bei den anderen fort. Ganz zitternder Sklave iſt der Alte im König Ödipus, der aus ſeinem ländlichen Aſyl geholt wird, um dem Könige eine Eröffnung zu machen, vor der ihn bangt, die aber noch viel entſetzlicher werden muß, ſobald er (V. 1145) merkt, daß das damals ausgeſetzte Kind und der vor ihm ſtehende Ödipus identiſch ſind. Ein bemitleidenswertes Schauſpiel, dieſer Ärmſte, dem die Angſt vor der Enthüllung des Unſagbaren die Zunge bindet und dem die Folter ſicher iſt, wenn er nicht ſpricht.

Ganz das Gegenteil der Korinthiſche Bote, der ihm gegenübergeſtellt iſt. Er hat von vornherein die Gelegenheit ſeiner Botſchaft benutzen wollen, den König um ein Geſchenk anzugehen, da er ihm das Leben gerettet hat. Doch mag ihm anfangs nicht wohl zu Mute geweſen ſein, weil er nicht wiſſen konnte, wie Ödipus die Nachricht aufnehmen werde, daß er nur der Adoptivſohn des Königs Polybos ſei. Aber er hat mit dem Augenblick die denkbar günſtigſte Poſition, wo er merkt, daß er, er allein, den König von einer quälenden Sorge befreien kann, ohne freilich zu ahnen, daß er in Wahrheit der Vermittler einer entſetzlichen Aufklärung iſt. Vorläufig jedenfalls fühlt er ſich äußerſt wichtig, denn er ſieht, wie dieſer mächtige, glänzende König an ſeinen Lippen hängt. Das nutzt er aus ſo lange wie möglich. Kann doch dieſer kleine Mann in dem köſtlichen Gefühle ſchwelgen, einem Großen für Augenblicke unentbehrlich zu ſein. Darum gibt er ihm ſein Wiſſen nur tropfenweiſe ein. Noch mehr hat er nachher gegenüber dem Diener „das behagliche Gefühl der Überlegenheit, daß er Herr der Situation iſt“ (Bruhn). So zeigt er während der ganzen Unterhandlung mit jenem dem Könige gegenüber die vertrauliche Zudringlichkeit des Tiefſtehenden, der einem Herrn wichtige Nachrichten mitgeteilt hat und noch weitere Geheimniſſe aufzudecken in der angenehmen Lage

ist, dem ihm gleichstehenden Diener gegenüber herablassendes Mitleid, da er glaubt, jener sei mit der Zeit schwach geworden.

Ähnlich benimmt sich der Bote in den Trachinierinnen gegen Deianeira und Lichas. Zunächst treibt den Alten zu Deianeira der Drang, welcher jeden beseelt, wenn er dem andern eine erfreuliche Nachricht bringen, namentlich wenn er wie hier warmen Dankes sicher sein kann und außerdem ein Douceur erhoffen darf. Aber vollends wichtig wird er, als er weiß, daß Lichas Deianeira getäuscht hat. Dieser naive Einfaltspinsel ahnt natürlich nicht, aus welchen Motiven Lichas seiner Herrin die Wahrheit verschwiegen hat, ihm fehlt auch jeder Takt und jedes Gefühl dafür, welchen grausamen Schmerz er ihr mit der Eröffnung der Wahrheit zufügen muß. Ihn erfüllt nur das beseligende Bewußtsein, den Herold entlarven und Deianeira eine höchst interessante Neuigkeit beibringen zu können. Als er aus dem Mienen- und Gebärdenspiel Deianeiras merkt, was er angerichtet hat, erklärt er zwar sein Bedauern, wenn er unerfreuliche Dinge gemeldet hat, beruft sich aber doch triumphierend darauf, daß er die Wahrheit gesprochen hat. Dieser Triumph der Überlegenheit offenbart sich auch in dem Wortgefechte mit Lichas. Natürlich ist er einem so unbehülflichen Gegner, der nicht einmal die Augen aufschlagen kann, weit über, und nun zeigt er sich in seiner ganzen kleinen Größe. Seines Sieges ist er sicher; es kommt ihm zunächst gar nicht darauf an, die Sache anzufassen. Er sonnt sich förmlich in dem Bewußtsein, daß jener ihm nicht entrinnen kann. Erst als Lichas Miene macht, sich dem Schwätzer zu entziehen, macht er Ernst. Jetzt wird er ein Wörtchen mit ihm reden. Allerdings ist es nicht schwer zu beweisen, daß Lügen kurze Beine haben. Aber der Brave wird doch nur für die Posse benutzt; als die verhängnisvolle Entscheidung naht, löst ihn Deianeira ab.[1]

[1] Bei seinem zweiten Auftreten, welches den Zweck hat, Lichas zu entlarven, ist der Bote nach Zielinski „etwas angeheitert; ein nicht ganz bedeutungsloser Nebenumstand". [Warum?] — Der vierfache Beweis ist für Z.'s Methode charakteristisch. 1. „Deianeira hat ihn [nach seinem ersten Auftreten] mitgenommen", damit er seinen Botenlohn in Gestalt eines Kleides empfange. Außerdem wird er bewirtet, „natürlich in der Gesindestube, wo es viel lustiger ist", und da hat er sich denn einen Spitz geholt. 2. Deianeira ist jetzt zurückhaltend gegen ihn, s. V. 339: „Weshalb hältst du mich auf?" —

Der Bote in der Antigone vertritt wieder eine andere Spezies der kleinen Leute. Er hat nämlich über die letzten und tiefsten Fragen des Lebens nicht ohne Erfolg nachgedacht und ist ein veritabler Philosoph aus der Schule der Hedoniker geworden. Er gibt dem Chor seine Weisheit zum besten, ehe er sich seiner Botschaft entledigt. Nichts kann er loben, nichts tadeln, mag die Lage eines Menschen sein, wie sie wolle. Der blinde Zufall regiert die Welt; er stürzt den, der im Glück sitzt, und erhebt den, der vom Mißgeschick verfolgt wird. In die Zukunft kann niemand schauen, eine Seherkunst gibt es nicht (also ganz der Standpunkt Jokastes). Der wahre Wertmesser der Dinge ist allein die Lust. Nicht den Schatten eines Rauches gibt er für Reichtum und Macht, wenn dem Besitzer die Freude, die Lust des Daseins fehlt.

Ein Kabinetstück köstlichster Charakteristik ist endlich der Wächter in der Antigone. Er unterbricht den Ernst der Situation, obgleich er eine bedeutsame Nachricht zu überbringen hat. Diese würde sich in zwei Verse fassen lassen. Aber damit hat es keine Eile. Seine eigene werte Person ist viel wichtiger, und das muß doch auch jeder einsehen. Das ist so selbstverständlich, daß er darüber kein Wort zu verlieren braucht. Er weiß, daß niemand einen Unglücksboten liebt, besonders wenn man eine Handhabe hat, um ihn mit zur Verantwortung zu ziehen. Und nun muß gerade ihn Unseligen das Los zu dem sauren Gang bestimmen. Da kann sich doch der König denken, daß er nicht eben außer Atem ankommt. Kreon muß auch notwendig hören, wie ihn seine Seele bald zum Warten, bald zur Eile angetrieben hat, bis er denn endlich mit Zweifel und Zaudern hier angekommen ist. Er will sich aber mit dem Sprichworte trösten, daß der Mensch nur erleidet, was das Schicksal ihm bestimmt hat.

Wenn der König jedoch meint, auf diesen Wortschwall folge

[sie will nämlich ins Haus], und V. 342: „Sollen wir jene, d. h. Lichas und die Gefangenen, wieder zurückrufen, oder willst du zu mir und diesen, d. h. dem Chore sprechen?“ — [sie läßt ihm also die Wahl, ob er seine Eröffnungen vor Lichas und den Gefangenen oder vor ihr und dem Chore machen will,] 3. weil Lichas ihn „krank“ nennt [d. h. das Gegenteil von besonnen, also „unvernünftig“, um ihn nämlich los zu werden,] 4. weil dann alles so viel schöner wird. [Dieser Grund ist die Perle der ganzen Beweisführung.]

die Nachricht, ſo hat er ſich getäuſcht. Er gibt auch auf deſſen verwunderte Frage keine Auskunft. Kreon muß doch auch ein Einſehen haben, daß ſeine Rechtfertigung vorher viel nötiger und wichtiger iſt. Daher erklärt er als ein großes Kind: „Ich bin es nicht geweſen, ich habe keine Schuld.“ Erſt weitere ungeduldige Fragen zwingen ihn, zur Sache zu kommen. Doch auch jetzt verweilt er viel länger bei der Schilderung des Streites der Wächter, als bei deſſen Veranlaſſung. Wie ſie ſich geprügelt haben, wie jeder den andern als Täter anſchuldigte, wie jeder bereit war, zum Beweiſe ſeiner Unſchuld ein Gottesurteil auf ſich zu nehmen, wie ſie alle zu Boden ſtarrten, als einer den notwendigen Vorſchlag machte, die Tat dem Könige zu melden! Merkwürdigerweiſe findet er dann nach der heftigen Rede Kreons noch den Mut, mit naiver Unverſchämtheit Wortwitzeleien anzuſtellen. Er mag wohl trotz der Drohungen des Königs mit Folter und Tod fühlen, daß er als ein zu nichtiges Geſchöpf in dieſem Falle mit heiler Haut davonkommen wird; er ſalviert ſich jedoch, ſobald er darf, mit der Verſicherung, daß ihn keine Macht der Erde wieder hierherzwingen wird.

Doch bald tritt er wieder auf und führt ſich wichtig mit einer pomphaften Sentenz ein, welche ſeine Rückkehr begründen ſoll. Und dieſes Mal kommt er freiwillig! Jetzt will er doch den ſehen, der ihn zu beſchuldigen wagt! Hier iſt die Täterin, er hat ſie ſelbſt abgefaßt. Im Triumphgefühl einer unangreifbaren Poſition antwortet er dem zweifelnden Kreon mit einer Keckheit, wie ſie bei Sklaven üblich iſt, wenn ſie vor Züchtigung ſicher zu ſein glauben. Jetzt, wo er ſtolz und ungefährdet daſteht, kann er auch einen objektiven Bericht erſtatten, ja, es regt ſich in dieſer armſeligen Seele etwas wie ein ſchmerzliches Mitleid mit der ſtolzen Jungfrau, gegen die er eine ſo komiſch-klägliche Figur macht. Die Hauptſache iſt unter allen Umſtänden, daß er ſelbſt vor Prügel und Folter bewahrt bleibt; alles andre ſinkt daneben zur Nichtigkeit herab. Dies kann er zum Schluſſe mit befriedigtem Händereiben konſtatieren.

(König Öd. V. 1152 ff., Trach. 61 ff., El. 11 ff., 82 ff., 772, 1326 ff., König Öd. 1132, Trach. 373 ff., 404 ff., Antig. 1155 ff., 222 ff., 317 ff., 388 ff., 405, 436 ff.)

IV.

Die lyrischen Teile und die Tragödie als Gesamtkunstwerk.

Die Chöre.

Wenn heute ein Mann, welcher keine humaniſtiſche Bildung, aber geſundes Urteil beſitzt, einer Aufführung des Ödipus oder der Antigone beiwohnte, ſo würde er mit Verwunderung die Schar koſtümierter Menſchen betrachten, welche, vor den Schauſpielern ſtehend, die Handlung des Stückes bald durch Deklamation oder Geſang unterbricht, bald ſie durch den Mund des Führers beſchwichtigend, mahnend, klagend begleitet. Er wird ohne Zweifel den Chor als einen Fremdkörper in dem Organismus einer Dichtung empfinden, deren Verlauf ſeine Spannung erregt, deren Gang aber jene Kundgebungen hemmen. Und doch iſt aus dem Chor und durch den Chor die Tragödie entſtanden. Schon der Name τραγῳδία, „Bocksgeſang", weiſt unzweideutig auf ein ſtarkes lyriſches Element, und wir würden, um bis an die Wurzeln des ſtolzen Baumes Tragödie zu gelangen, immer wieder dem Sinn jenes Wortes nachzuſpüren haben, auch wenn uns das Zeugnis des Ariſtoteles nicht vorläge, daß die Tragödie aus dem Satyrſpiel entſtanden iſt durch Umwandlung — fügen wir ſogleich hinzu: durch veredelnde Umwandlung.

Wie kann der Satyr, dieſes wüſte, drollige Vieh, wie ihn Bethe mit unübertroffener Charakteriſtik nennt, am Anfangspunkt der Tragödie ſtehen? Um dies Rätſel zu löſen, müſſen wir in ein entlegenes Land und in eine urſprüngliche Natur vordringen. Von da aus führt der Weg, wie v. Wilamowitz und neuerdings Bethe[1] überzeugend nachgewieſen haben, zu dem Feſtplatz des Dionyſos Eleuthereus, auf dem dann — das Bild iſt zwar verbraucht,

[1] Prolegomena zur Geſchichte des Theaters im Altertum S. 27 ff.

veranſchaulicht aber den Gedanken, wie kein anderes — die häßliche Raupe des Bockstanzes ſich in den köſtlichen Schmetterling verwandelte, deſſen ſamtig leuchtende Flügelpracht unſer Auge entzückt.

Viktor Hehn ſagt in ſeinen klaſſiſchen Schilderungen von Land und Leuten Italiens (S. 67): „Das eigentliche Charaktertier für die gebirgigen Landſchaften Italiens und Griechenlands [der Boden dieſes Landes zeigt in noch höherem Grade als Italien vorwiegend Gebirgsform] iſt nicht das Rind, ſondern die kletternde, knoppernde Ziege. — Überaus maleriſch hängen dieſe Ziegenherden weidend über den Felsabſtürzen; abends geht der Hirt, in ſtruppiges Ziegenfell gekleidet und ſelbſt einem aufrechtſtehenden Bock nicht unähnlich, blaſend mit der Tuba voran, und ſeiner ländlichen Muſik drängt ſich von allen Seiten blökend und meckernd die Schaf- und Ziegenherde nach, um in der Hürde gemolken zu werden.“ Der Gau von Hellas, welcher ſolche Urform des Menſchenlebens am reinſten ausprägt und bis in ſpäteſte Zeit unverfälſcht bewahrt hat, iſt Arkadien, das Zentrum des Peloponnes, das klaſſiſche Hirtenland. Hier herrſcht der Ziegengott Pan, der Bock der Böcke; ſeine Söhne ſind die *Τιτυροι*, attiſch *Σάτυροι* (vgl. Theokrit-Vergil Eklogen I 1: Tityre, tu recubans patulae sub tegmine fagi), Dämonen der Flur und des Waldes, welche das Vieh ſchützen und ſegnen. Dieſe wunderlichen Geſellen, ein unerſchöpflicher Stoff und reizvolles Objekt für Plaſtik und Malerei bis auf die Gegenwart, ſind nach ihrer Geſtalt halb Menſch, halb Tier, „Halbböcke“ mit Hörnern, ſpitzigen Ohren, zottiger Behaarung an den Schenkeln, kurzen, poſſierlichen Schwänzen und geſpaltenen Hufen, ſchließlich ithyphalliſch, denn geil ſind ſie immer. Stets aufgelegt zu übermütiger Neckerei und harmloſem Schabernack gegen Nymphen und Mädchen, tollt dieſes göttliche Geſindel durch Wald und Flur, man kann ihm ernſtlich niemals böſe ſein. Wenn es kaum etwas Lächerlicheres geben kann, als ſolchen harmlos gutmütigen Schelm im Schnee vor Froſt klappernd dargeſtellt zu ſehen, ſo erkennt man daran, daß ihr eigentliches Element Frühling und Sommer iſt. Im Frühling erwachen ſie zu ihrem Leben, da finden wir auch einen Zug an ihnen, welcher dieſe luſtigen Kumpane mit den Göttern der Erdentiefe verknüpft. Mehrere

altattiſche Vaſen[1] ſtellen Böcke dar, welche um Hermes tanzen. Dies iſt Hermes Nomios, ein uralter arkadiſcher Hirtengott von chthoniſchem Charakter. Er führt im Frühling Perſephone, die Perſonifikation der ſproſſenden Vegetation, nach kalter, finſterer Winternacht aus dem Hades zu dieſer Welt des Sonnenlichtes herauf, welches nun wieder die Kraft hat, die Bande des Eiſes zu ſprengen und die Erdkrume zu erwärmen, daß aus dem dunkeln Schoße die Kinder des Lichts hervorſpringen. In den Frühlingstagen tanzen die Bocksdämonen dem Hermes zu Ehren.

Dieſe luſtige Geſellſchaft ſprang nun ſchon in alter Zeit von den Bergen Arkadiens herab und trat ihren Siegeszug an, der ſie ſamt ihrem Oberſten Pan bis nach Athen führte. Ihre erſte für uns erkennbare Etappe iſt Sikyon. Deſſen Bürger feierten auf dem Markte ihrer Stadt ſeit langem dem Adraſtos, einer chthoniſchen Gottheit, ein jährliches Feſt. (Wie Dionyſos erduldete auch Adraſtos nach Herodots Erzählung (V 67) Leiden.) Wie die Böcke in ihrem Heimatlande dem Hermes dienen, ſo geſellen ſie ſich hier dem Adraſtos. Der Tyrann Kleiſthenes übertrug nun im Anfang des ſechſten Jahrhunderts aus politiſchen Gründen dieſen Kult auf den gleichfalls chthoniſchen Dionyſos.[2] In Sikyon alſo ſchließt ſich die Verbindung der Satyrn mit dem Gotte des Weines. Von nun an taten die Böcke, welche in Arkadien zu Ehren des Hermes Nomios, darauf in Sikyon zu Ehren des Adraſtos getanzt hatten, wie der oben zitierte Bericht Herodots beweiſt, ihre Sprünge zur Feier des Dionyſos. Von hier übernahm ſie Peiſiſtratos, als er das Feſt der großen Dionyſien im Jahre 534 ſtiftete. Dies iſt das Geburtsjahr der Tragödie.

Schon längſt freilich hatte Attika ſeinen Dionyſos in Land und Stadt gefeiert. Südlich der Akropolis, aber außerhalb des Pomöriums, „in den Sümpfen", lag der Temenos dieſes altioniſchen Gottes, des Dionyſos Lenaios, welcher ſpäter vorwiegend die Stätte der Komödienaufführungen wurde. Auch dieſer Naturgott hatte ſeine halbtieriſchen Begleiter. Das waren die Silene. Gewöhnlich verſchwimmen die Vorſtellungen, welche man ſich von

[1] Vgl. K. Wernicke, Bockschöre und Satyrdrama, Hermes Bd. 32 S. 290 ff.

[2] Auch in Korinth gab es gleichzeitig tragiſche Chöre, deren Einführung man dem Chorlyriker Arion zuſchrieb.

Silenen und Satyrn macht, in eins; doch aber unterſcheiden ſie ſich ſcharf voneinander. Silene ſind Halbgäule, ſie tragen Pferdeohren und Pferdeſchwänze. Gewiß iſt der Bock als Tier des Dionyſos im alten Attika nicht unbekannt: im Norden der Landſchaft ſaßen die älteſten Verehrer des Gottes, Hirten, und hier trägt er ein ſchwarzes Ziegenfell, weshalb er *Μελαναιγίς* heißt.[1] Dennoch wurzelt im altioniſchen Glauben die Vorſtellung, daß dieſe Silene das Gefolge des Dionyſos bilden. Sie werden auch vor der Stiftung der großen Dionyſien in Athen getanzt haben. Daher hat man denn angenommen, daß auch das Satyrdrama des fünften Jahrhunderts nicht von Satyrn, ſondern von Silenen aufgeführt ſei. Dies iſt aber ein Irrtum. Müßte man ſich dann ſchon über den Namen dieſer Dichtungsgattung wundern, ſo treten auch die ſicherſten Zeugniſſe hinzu, daß die Choreuten wirklich als Böcke verkleidet tanzten. Äſchylus redet in ſeinem Satyrdrama *Προμηθεὺς ὁ Πυρκαεύς* den Chor geradezu als *τράγος*, Bock, an, und altattiſche Vaſen, welche Wernicke (S. 297 ff.) aufzählt und beſchreibt, ſtellen als Böcke verkleidete Satyrn dar. Jene alten Handwerksmeiſter, aus deren Händen dieſe Stücke hervorgingen, ahmten aber keine fremden Stoffe nach, ſondern nur, was ihnen die Heimat bot.

Trotzdem haftete der Glaube an die Silene als Begleiter des Gottes feſter in den Vorſtellungen des Volkes als die aus der Fremde eingeführten Böcke. Darum beginnt etwa in der Mitte des Jahrhunderts ein Kampf, in welchem die Böcke allmählich wieder von den Silenen verdrängt werden. Ein Stadium des Übergangs läßt ſich aus dem Kyklops des Euripides erweiſen: hier beſteht der Chor zwar wieder aus Silenen, aber nach V. 79/80 haben ſie ein Bocksfell um die Schultern geworfen.

Wie ſich endlich nach dem Abſchluß des Umwandlungsprozeſſes der Satyr gewöhnlich präſentieren mochte, zeigt das prachtvolle Bild bei Baumeiſter (Nr. 422 auf Tafel V.). Es ſchmückt die Vaſe Nr. 3240 im Nationalmuſeum von Neapel und führt die

[1] Der nachweislich älteſte Kult des Dionyſos in Attika, welcher auf den mythiſchen König Amphiktyon zurückgeführt wird, iſt der des *Διόνυσος Ὀρθός*. Der Beiname deutet auf phalliſche Natur: der Gott iſt die Perſonifizierung der ſtrotzenden, zeugenden Naturkraft.

Choreuten eines Satyrdramas vor, welche mit den Vorbereitungen zur Aufführung beſchäftigt ſind. Alle Merkmale des Bockstypus ſind verſchwunden, die Masken tragen bis auf die ſpitzen Ohren Silenzüge, auch die Schwänze ſind Pferdeſchwänze; nur der Bocksſchurz iſt geblieben. Die Vaſe iſt um das Jahr 400 gemalt.

Sie lehrt uns aber noch wichtigeres, wenn wir die Tracht des Chors und der gleichfalls abgebildeten Schauſpieler vergleichen. Während die Satyrn abgeſehen von den geſchilderten Attributen in göttlicher Nacktheit tanzen, ſchmücken die Schauſpieler wallende, reichgeſtickte, koſtbare Gewänder. Dies führt uns auf die Löſung der Frage, wie nun aus dem Satyrtanze die Tragödie entſtanden iſt. Schon der Unterſchied der Tracht weiſt auf das Heterogene zwiſchen beiden Elementen des Spieles hin. Vereinigt ja doch überhaupt die entwickelte Tragödie lyriſche, äoliſch-doriſche mit epiſcher, ioniſcher Poeſie, letztere freilich nicht in daktyliſchen, ſondern in jambiſchen Maßen, der künſtleriſch ſtiliſierten Geſprächsform. Beide an ſich grundverſchiedene Elemente bildeten ſich auch in verſchiedenen Gegenden aus und vollzogen ihre Vereinigung an einem dritten Orte, wo ſie weder erwachſen noch gepflegt waren, in Athen. Eine organiſche Verſchmelzung beider Teile iſt niemals gelungen; das lyriſche Element verkümmerte, das epiſch-ioniſche erblühte zu eigenartigem dramatiſchen Leben.

Wer ſpricht nun urſprünglich zum Chor?[1] Haben die Satyrn den Sprecher aus ſich herausgeſtellt? Dramatiſche Anſätze zeigt ja ſchon die Chorpoeſie Alkmans, zeigt ſogar der Threnos um Hektor in der Ilias. Den Chor bilden hier troiſche Frauen mit Sängern. Aus ihnen heraus treten gewiſſermaßen als Soliſten der Reihe nach Andromache, Hekuba und Helena. Ähnlich „individualiſiert“ Alkman zuerſt einzelne Mitglieder aus dem Geſamtkörper ſeines Chors, während umgekehrt Simonides und Pindar ihn nur als Inſtrument zum Ausdruck und Träger ihrer eigenen Gedanken benutzen. Bethe trifft ins Schwarze, wenn er ſagt, daß die älteſte Tragödie, falls man ſie ſich nach Alkmans Vorgang entwickelt dächte, alſo unmittelbar aus dem Chor heraus, ein Singſpiel geweſen ſein müßte, von dem Charakter etwa des neuen

[1] Das Folgende weſentlich im Anſchluß an Bethe.

Dithyrambos, deſſen Mittelpunkt die Glanzleiſtungen von Geſangvirtuoſen bildeten.

Den Schlüſſel zum richtigen Verſtändnis gibt uns vielmehr jener Unterſchied der Tracht und der feſtliche Aufzug, in dem der Gott alljährlich ſeiner Gemeinde erſchien, wenn die Natur keimte und ſproßte. Auf einem Wagen hielt er ſeinen Einzug, von ſeinen Satyrn begleitet, in köſtlichem Schleppgewande. Der Zug mündete in die Orcheſtra, „hier tanzten die Silene, hier ſprach der Gott“. Niemand anders als der Gott iſt der erſte Sprecher, alſo auch der erſte Schauſpieler: dies zeigt das Gewand. Auch auf jenem Vaſenbilde ſitzt der Gott ſelbſt auf ſeinem Wagen in der Mitte der Schauſpieler, bereit, als handelnde Perſon aufzutreten. Der „Thespiskarren“ aber iſt keine Fabel; er bedeutet den Triumphwagen des Dionyſos, und indem Thespis eine Epiſode aus dem Leben des Gottes dichtete und vortrug, ſchuf er die erſte Tragödie. Schritt für Schritt ringt ſich dramatiſche Handlung empor. Der Chor hält ſingend und tanzend ſeinen Einzug, dann fährt der Gott herein und ſpricht zu ſeiner Gemeinde. Er verſchwindet, d. h. der Schauſpieler; während ſeiner Abweſenheit ſtellt der Chor in einem neuen Liede Betrachtungen über das Gehörte an. Wieder tritt der Gott auf, diesmal unter der Maske eines Feindes, wie Lykurgos oder Pentheus. Schließlich Sieg des Gottes unter dem Beiſtand ſeiner Anhänger. So ſind die erſten Tragödien mit ihren natürlichen Teilen entſtanden, und aus dem unerſchöpften Born der Göttermythen und Heroenſagen quillt ein ewig neuer Stoff, ſobald man den nächſten Schritt tat, ſtatt des Gottes Dionyſos einen anderen Gott oder auch einen Heroen zu wählen. Der Sprecher, welcher einer andern Welt angehörte als die Satyrn, verwandelte nun auch den Chor, „er zog ihn zu ſich hinauf“. Die Satyrn wurden nach den Erforderniſſen des Stoffes zu Greiſen, Frauen, Mädchen, Kriegern. Und da der drollige Geſelle des Dionyſos, der Satyr, doch ſeine wohlerworbenen Anrechte hatte, bei der Epiphanie des Gottes mitzuwirken, und man ihn nicht verſtoßen konnte noch mochte, ſo blieb der alte Bockstanz erhalten und entwickelte ſich zu der eigentümlichen Kunſtform des Satyrdramas, von dem uns als einziges Beiſpiel der Kyklops des Euripides erhalten iſt.

Die ſo entſtandene Tragödie hat natürlich den Chor übernehmen müſſen, denn ohne ihn wäre ſie nicht geboren. Dennoch bedarf dieſes jüngſte Kind der Poeſie des Paten nicht, der es aus der Taufe gehoben hat, ja, er iſt ihm am weiteren Gedeihen nur hinderlich geweſen. Darum kann man mit Recht ſagen, daß uns der tragiſche Chor, den wir in ſeinen Liedern nur von Äſchylus bis Euripides kennen, nichts anderes zeigt als die Geſchichte ſeines Verfalls. Dies beweiſt äußerlich das numeriſche Verhältnis zwiſchen der Maſſe der Chor- und der Dialogpartien, innerlich der Zuſammenhang zwiſchen dem Inhalte der Handlung und dem der Chorlieder. Während in den älteſten Stücken des Äſchylus die Chorgeſänge über die Hälfte des Ganzen betragen, ſinkt ihr Anteil in den Tragödien des Euripides bis auf ein Fünftel Dem entſpricht genau die innere Beziehung des Chors zur Handlung und ſeine Teilnahme an ihr. Je einfacher die Entwicklung und der Gang der Dinge bei Äſchylus verläuft, um ſo mehr waltet das Lyriſche vor, um ſo breiter und voller ergießt ſich der Strom der Empfindung in den Chorliedern. In einigen Stücken iſt der Chor ſelbſt handelnde Perſon. Bei Sophokles iſt ſeine Stellung die eines untergeordneten, teilnehmenden Freundes. Er greift nicht in die Handlung ein, nur im Ödipus auf Kolonos einmal. Er empfindet den Konflikt mit, aber er hilft ihn nicht löſen. Bald vermiſſen auch die handelnden Perſonen ſeine Teilnahme, ſeinen Rat, ſeine Warnungen nicht mehr. Damit beginnt er ſchon überflüſſig zu werden. Die Elektra beweiſt es deutlich. Aigiſthos nimmt vom Chor überhaupt keine Notiz, Klytaimeſtra nur ganz flüchtig, auch für Herakles in den Trachinierinnen iſt er nicht vorhanden. Bei Euripides ergeht ſich der Chor in rein ſubjektiven Reflexionen oder in Schilderungen und Liedern mythologiſchen Inhalts, die kaum mit der Handlung im Zuſammenhang ſtehen — eine dem Drama allmählich läſtig werdende Überlieferung.

Die im Vorſtehenden dargelegte Auffaſſung, welche die Geburt und Entwicklung der Tragödie lediglich auf Grund geſchichtlicher Tatſachen zu begreifen und zu erklären ſucht, gibt uns zugleich einen ſicheren Maßſtab in die Hand, wonach wir den Wert der früher aufgeſtellten Theorien über Weſen und Bedeutung des antiken

Chors prüfen können. So hat A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur vor hundert Jahren den Chor als „den idealen Zuschauer“ definiert; diese Definition hat ihrer Zeit fast allgemeine Zustimmung gefunden und beherrscht noch in weitem Umfange die Köpfe Lehrender und Lernender. Und doch ist sie gründlich falsch. Denn der Chor ist bis auf Sophokles kein Zuschauer, sondern mithandelnde Person. Aus einem zuschauenden Publikum kann nimmermehr eine Tragödie entstehen, und die Tragödie ist aus dem Chor entstanden. Schon Aristoteles gibt in seiner Poetik (Kap. 18. S. 1456) die Vorschrift, daß der Chor die Funktion eines Schauspielers übernehmen, einen Teil des Ganzen bilden und mitkämpfen soll, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Damit stimmt genau die Lehre Horazens (De arte poet. 193—201), welche speziell aus den Tragödien unseres Dichters abgezogen ist und den Sophokleischen Chor meisterhaft charakterisiert. Auch danach soll der Chor die Rolle eines Schauspielers übernehmen und im tragischen Wettkampf als handelnde Person „seinen Mann stehen“. Genug der Beweise — schon diese Urteile maßgebender antiker Kunstkritiker stürzen die Schlegelsche Theorie. Der Wahrheit näher kommt Schillers Abhandlung über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. Man erkennt das intuitive Feingefühl des echten Dichters, wenn er sagt: „Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen. Aber er tut dies mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit Schritten der Götter einhergeht, und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegung begleitet.“ Wie Schiller hier mit dem prächtigen Pathos seiner schwungvollen Prosa das Wesen der großen Äschyleischen und Sophokleischen Chöre zeichnet, so weiß er auch, daß „die Tragödie der Griechen aus dem Chor entsprungen ist“. Aber wenn er sagt, daß „ohne diesen beharrlichen Zeugen und Träger der Handlung eine ganz andere Dichtung aus ihr geworden wäre“, so behauptet er etwas Undenkbares. Erstens ist der

Chor niemals Träger der Handlung, zweitens wäre die Tragödie ohne den Chor überhaupt nicht entstanden, womit alle weiteren Schlüsse von selbst wegfallen. Jene ganze Abhandlung verfolgt ja den Zweck, die Wiedereinführung des Chors in die Tragödie zu begründen. Nun ist es allerdings von dem Ideengange Schillers aus ein schöner Gedanke, daß dies ein entscheidender Schritt wäre, dem platten, seelenlosen Naturalismus in der Kunst den Krieg zu erklären: mit dem Chor würde die Tragödie „eine lebendige Mauer um sich ziehen" und, indem sie sich von der Welt der gemeinen Wirklichkeit abschlösse, sich in eine reine Sphäre der Idealität erheben. Aber den Gründen, welche er für seine Idee ins Feld führt, kann man gerade mit Rücksicht auf die Geschichte der antiken Tragödie nicht zustimmen. „Der Chor reinigt das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet." Ferner „bringt er Ruhe in die Handlung. — Dadurch, daß der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde."

Dem ist entgegenzuhalten, daß die klassischen Dramatiker den Chor für die Herausarbeitung einer Handlung in Wirklichkeit als Hemmschuh empfunden haben, daß folgerichtig die Entwicklung der attischen Tragödie einen ununterbrochenen Kampf der Handlung gegen den Chor darstellt. Mit Mühe arbeitet sie sich aus dem üppigen lyrischen Gerank empor, um Licht und Luft für selbständiges Leben zu gewinnen. Das schöne Gleichgewicht zwischen der vorwärtsdrängenden Gewalt der miteinander ringenden dramatischen Kräfte und den retardierenden Betrachtungen der wesentlich passiven Chormasse behauptet sich nur kurze Zeit — es sind die Jahre, welche die prangendsten Früchte der Sophokleischen Muse zur Reife bringen —; dann engt der erstarkende Gegner den Chor Schritt für Schritt weiter ein, bis er ihn völlig niedergezwungen hat. Die Stadien dieses hundertjährigen Kampfes lassen sich an den erhaltenen Dramen verfolgen. Daß die Wiederbelebung des Chors ein Unding ist, hat ja Schiller selbst indirekt bewiesen: der Chor der Braut von Messina ist ein vereinzeltes Experiment geblieben.

Sophokles hat in den eben ſkizzierten Verlauf jenes Kampfes theoretiſch und praktiſch eingegriffen, theoretiſch durch die früher ſchon erwähnte Proſaſchrift über den Chor, praktiſch durch die Anwendung der hier entwickelten Ideen auf die Ökonomie ſeiner Dramen. Heute können wir freilich die Stellung, welche der Dichter dem Chor anweiſt, nur aus den erhaltenen Tragödien beurteilen. Aus dieſer Beurteilung ergibt ſich, daß Sophokles den Anteil des Chors an der Handlung zwar gegen Äſchylus beſchränkt, aber ihn doch fortlaufend in den Dialog eingreifen läßt. Der Chor hat alſo erſtens teil am Dialog, zweitens iſt er der Hauptträger der lyriſchen Partien. Im erſten Falle ſpricht er durch den Mund ſeines Führers, des Koryphaios, in Trimetern, im zweiten tanzt und ſingt er und füllt mit ſeinen Liedern die Ruhepunkte zwiſchen den Abſchnitten der Handlung aus. Eine dritte, ſpäter zu erörternde Funktion, gleichfalls lyriſcher Natur, liegt in der Mitte.

Wir werden die Aufgabe, ein klares, der Wirklichkeit entſprechendes Bild vom Charakter des Sophokleiſchen Chors zu zeichnen, am zweckmäßigſten ſo angreifen, daß wir zunächſt die Stellung des Chors zum Helden und zu den Perſonen der Handlung ins Auge faſſen und dann ſein Verhältnis zur Handlung ſelbſt in der Folge ihrer wechſelnden Phaſen betrachten. Für den letzteren Zweck wird uns die Analyſe der Chorlieder, wie ſie die vollendetſten Tragödien zeigen, einen weſentlichen Dienſt leiſten. Dabei wird von ſelbſt ihr poetiſcher Gehalt, ihre eigenartige Form und die Art ihres Vortrags zur Unterſuchung und Würdigung einladen.

Dem einzelnen Helden, welcher nach Stand und Charakter auch eine überragende Perſönlichkeit iſt, tritt der Chor als Maſſe gegenüber. Er iſt alſo in den meiſten Fällen ein Teil des eigenen Volks und dadurch dem Helden und den übrigen handelnden Perſonen, ſoweit ſie bedeutungsvoll eingreifen, untergeordnet. Dieſe Folgerung gilt nicht allein für Sophokles, ſondern für die geſamte Tragödie. Soweit man aus den kläglichen Trümmern zu ſchließen vermag, welche von dem Überreichtum dramatiſchen Schaffens im fünften Jahrhundert ſich erhalten haben, ergibt ſich die merkwürdige Beobachtung, daß die Dichter vor Sophokles weibliche Chöre zu

bevorzugen ſcheinen, auch häufig die Tragödien nach dem Chor benennen, wie das auch Euripides tut, der ja auch ſonſt, wie ſchon öfter hervorgehoben wurde, auf die alte Tragödie zurückgreift. Das älteſte Stück des Äſchylus hat einen Chor von Danaostöchtern, die Sieben einen ſolchen von Thebanerinnen, das Los des Prometheus beklagt der Okeanidenchor, in der Oreſtie treiben die Choephoren Oreſtes zur Tat, die Eumeniden rächen ſein Opfer. Drei von den ſieben Tragödien ſind nach dem Chor benannt. Auch die verlorenen Stücke führen mehrfach ihren Titel nach einem Frauenchor. Schon Phrynichos dichtete „Danaiden", „Pleuronierinnen", „Phoiniſſen", von Äſchylus mögen „Nereiden", „Thrakerinnen", „Salaminierinnen", „Phoiniſſen", „Perrhäberinnen" angeführt ſein.

„Wenn nicht das Leiden oder Handeln einer Hauptperſon das Ganze entſchieden beherrſchte und durchdrang" (Welcker), ſo pflegte die Tragödie ihren Namen vom Chor zu erhalten. Sophokles hat von den geretteten Stücken nur eines nach dem Chor benannt, und unter den etwa hundert Dramen, deren Reſte in Naucks Fragmenten der griechiſchen Tragiker geſammelt und geſichtet vorliegen, ſcheinen nicht viele einen weiblichen Chor gehabt zu haben; nur wenige ſind nach einem ſolchen benannt: wir erwähnen die „Kriegsgefangenen" (*Αἰχμαλωτίδες*), „Kolcherinnen", „Lemnierinnen", „Wäſcherinnen" (= Nauſikaa).

Für die Wahl der Chormitglieder befolgt unſer Dichter den Grundſatz, daß das Geſchlecht des Chors dem der Hauptperſon zu entſprechen hat und ſein Stand dem Milieu der Handlung und Örtlichkeit. König Ödipus hat einen Chor von Greiſen, welche nach ihrem Stand, ihrem Alter und ihrer Erfahrung die Gemeinde von Theben repräſentieren, Ödipus auf Kolonos, die Tragödie des Alters — die führenden Männer Ödipus, Kreon und Theſeus ſind bejahrt — einen Chor greiſer Landleute aus dem Gau Kolonos. Dem Helden Ajas im Schiffslager vor Troja ſtehen ſeine Krieger zur Seite, dem Philoktet antwortet der Chor der Schiffsleute, alſo auch Kriegsleute, Elektra tröſten ihre vermählten Altersgenoſſinnen, Deianeira um des Kontraſtes willen die Jungfrauen von Trachis. (Der Titel des letzteren Stückes beſtätigt die oben zitierte Welckerſche Regel über die Benennung von Tragödien.) Nur Antigone bildet eine Ausnahme: die Wucht des

Gegenspiels, die Idee und Durchführung der Handlung bewogen den Dichter zu der gleichen Wahl wie im König Ödipus.

Schon aus der sozial untergeordneten Stellung und aus der meistens hervortretenden geistigen Inferiorität des Chors wird man folgern, daß er nicht, wie Schiller behauptet, ein richtender, sondern nur ein das Schicksal der Handelnden mit Liebe und Teilnahme begleitender Zeuge ist, der allerdings auch seine warnende Stimme erhebt, wenn ihm die Reife seiner Lebenserfahrung dazu das Recht und die Pflicht gibt. Beides fließt aus dem köstlichen Gute der Freiheit, um deretwillen der Königssohn Kyros selbst jene hellenischen Landsknechte glücklich preist, welche ihm ihre Haut für Geld verhandelt haben (Xen. Anab. I 7, 3). Dies ist in der Zeit des patriarchalischen Königtums nicht anders als in der Blüteepoche des attischen Reiches. Auch damals schon hält das Volk die glückliche Mitte zwischen der dumpfen Masse asiatischer Sklaven und dem souveränen Pöbel des ochlokratischen Athen vom Jahre 406 (vgl. Xen. Hellen. I 6, 12: „es sei unerhört, wenn einer das Volk nicht tun lassen wolle, was ihm beliebe").

Immerhin gebietet in der Heroenzeit der König, die Gemeinde ratet wohl, aber tatet nicht. Der König ist zugleich auch ein Held; sein starker Arm, seine Macht flößt Respekt und Furcht ein, gibt aber auch dem Volke Halt und Kraft. So wissen Ajas' Krieger zwar sehr wohl, daß der Große auch des Kleinen bedarf — wie nach der Erfahrung der Steinsetzer die großen Steine in der Mauer ohne die kleinen nicht das richtige Lager haben (Plato, Gesetze X S. 902 D) —, aber die Kleinen sind doch ohne die Großen nur „eine schwankende Wehr des Turmes". Sie zittern ohne seinen Schutz wie scheue Tauben; der Schwarm der Feinde wird sich erst ducken, wenn der mächtige Geier über ihm wieder seine Kreise zieht (Parodos des Ajas 134 ff.).

So ist der Chor überall schwach und hilfsbedürftig; er muß sich an den Starken anlehnen, er wartet auf die Befehle des Herrn, er wagt seinem Gebote nicht zu widersprechen, auch wenn er ihm nicht zustimmen kann, denn er hat sich ihm als Untertan zu beugen. Er gibt Aufklärungen, wo er es vermag, (z. B. im König Ödipus über die Ermordung des Laios), er ist bereit, bei allem Guten mitzuhelfen, und lehnt nur seine Mitwirkung ab,

wo der Befehl etwas ſittlich Verwerfliches in ſich ſchließt (z. B. Antigone 211 ff). Und was Elektra 1204 dem zweifelnden Oreſtes gegenüber an ihren Freundinnen lobt:

„Sie ſind ergeben, treue Herzen lauſchen dir,“

das kennzeichnet jeden Chor. Dieſe Unſelbſtändigkeit einerſeits, dieſe Treue und Ergebenheit anderſeits beſtimmt das Verhältnis des Chors zu den Trägern der Handlung und zur Handlung ſelbſt. Von dem einen Fall im Ödipus auf Kolonos abgeſehen, greift er niemals in die Handlung ein, und wo der Chor im Dialog als Sprecher das Wort nimmt, da vermittelt, begütigt, beſchwichtigt er, ſucht die Gegenſätze auszugleichen und tödlichem Konflikt der Gegner vorzubeugen, überall das ſchöne Maß haltend, das griechiſchen Geiſt und griechiſche Kunſt charakteriſiert.

Während er durchweg dem Verlauf der Handlung mit ſtiller Teilnahme lauſcht, tritt er in den bezeichneten Fällen regelmäßig ſeine Vermittlerrolle an — meiſtens freilich ohne Erfolg. Als Ödipus im höchſten Zorn den Seher beleidigt, greift der Chorführer (V. 404 f.) ein mit den Worten:

„Erwägen wir es, dann erſcheinen uns im Zorn
Geſprochen ſein' und deine Worte, Ödipus,“

und weiſt dann darauf hin, daß es die Löſung des Orakelrätſels gilt. In der Kreonſzene weicht er ängſtlich der Frage des entrüſteten Kreon aus (V. 530), denn:

„Was die Herren tun, das ſeh' ich nicht,“

aber ſeiner Verteidigung ſpendet er Beifall und wagt ſogar einen verſteckten Tadel gegen den König (V. 616 f.). Doch bei dem erſten Verzweiflungsausbruch tröſtet er ihn (V. 834 f.), und wenn er ſchon vorher jeden Zweifel an ſeiner Treue mit dem Bewußtſein des guten Gewiſſens zurückgewieſen hat, ſo beweiſt er nach der Kataſtrophe, daß der Dank für die Verdienſte des Unglücklichen dauert und ſein inniges Mitgefühl das Schickſal des Blinden begleitet. — In der Antigone mißbilligt er den Trotz der Heldin, ihn zugleich milde erklärend (V. 471 f.). Mit vorſichtiger Zurückhaltung beurteilt er die Eröffnungsreden im Anfang der Haimonſzene (ſ. V. 724 f. im Vergleich mit 681 f.), ſchweigt bei dem Wortgefecht zwiſchen Vater und Sohn, macht aber den König warnend auf den Seelenzuſtand des davonſtürmenden Haimon aufmerkſam

und hält Kreon von übereilten Beschlüssen ab (V. 765 ff). Das tiefste Mitleid mit der Heldin hindert ihn nicht, ihre Leidenschaftlichkeit zu verurteilen, ja, ihr einen ungerechten Vorwurf zu machen, den ihm seine Untertanenfurcht eingibt (V. 853 ff.); dagegen weist er nach dem Umschlag in Kreons Stimmung den Bestürzten und Ratlosen mit Erfolg auf das hin, was jetzt zu tun ist. Er erspart ihm nach der Katastrophe nicht den Vorwurf, daß er das Recht erst erkannt hat, wo es zu spät ist (V. 1270), doch sucht er dem gebrochenen Mann mit Hinweisung auf die Unabänderlichkeit des Schicksals einen Halt zu geben (V. 1337 f.).

Die Tragödien König Ödipus und Antigone zeigen den Chor auf seiner Höhe. Unbedeutender oder tiefer stehend erscheint er in den späteren Stücken oder in solchen, wo Alter und Stand sein Gewicht verringern. Schon oben wurde darauf hingewiesen, daß in der Elektra für Aigisthos der Chor überhaupt nicht vorhanden ist und Klytaimestra sich nur einmal flüchtig an ihn wendet. Entsprechend beteiligt er sich an der Handlung fast gar nicht. Er steht durchaus auf der Seite der Heldin, wagt aber erst aus sich herauszugehen, als er von ihr erfährt, daß Aigisthos abwesend ist. Tröstend, beruhigend, mäßigend begleitet er die Ausbrüche ihres leidenschaftlichen Temperaments und sucht — erfolglos! — zwischen den beiden Schwestern zu vermitteln (V. 370 f., 990 f., 1015 f.). Aber selbst da, wo das Recht und die Sympathie des Hörers unbedingt auf seiten Elektras stehen, bewirkt die Furcht vor Klytaimestra und der überschäumende Zorn der Heldin einen leisen Zweifel an der Berechtigung dieses Zorns, wenn auch in sehr geschraubten Worten (V. 610 f.).[1]

Diese Furcht vor den Mächtigen, das Gefühl der Schwäche und Hilfsbedürftigkeit und die gehorsame Unterordnung unter den Willen des Herrn mit Verzicht auf eigene Meinung tritt besonders hervor, wenn sich der Chor aus Leuten von niederer Stellung zusammensetzt. Als die zagenden Krieger des Ajas ihren Hort nun wirklich verloren haben und mit Bangen der Auseinandersetzung zwischen den Atriden und Teukros entgegensehen und dann beiwohnen, können sie zwar nicht umhin, Menelaos von der Hybris

[1] Natürlich meint der Chor mit diesen Versen Elektra und nicht, wie Kaibel will, Klytaimestra.

abzumahnen (V. 1091), mißbilligen aber in ihrer Angſt die mutigen Worte des Teukros (V. 1118 f.). Die Partei des Toten befindet ſich ja in der Minderzahl! Wie er dann vor dem Übermut des ſtolzen Agamemnon zuſammenknickt, das meint man zu fühlen; nur den Wunſch nach Beſonnenheit für beide Teile wagt er laut werden zu laſſen (V. 1264 f.). Er atmet erleichtert auf, als Odyſſeus dazukommt, und wir begreifen, daß das Lob, welches er dieſem Helden ſpendet, aufrichtig gemeint iſt.

Reſpekt gebührt dem Herrſcher, dem Zeus' uraltes Zepter Macht gegeben, über die Völker zu gebieten, und deſſen Einſicht und Geſchick die andern überragt (Phil. 138 ff.). Daher bittet der Chor ſeinen Herrn Neoptolemos um Anweiſung, was er tun ſoll, und übernimmt willig ſelbſt die traurige Aufgabe, einen argloſen Unglücklichen betrügen zu helfen. Mit innigen, tiefempfundenen Strophen, welche natürlich auch aus dem Herzen des Dichters kommen, beſingt er die Qualen des Dulders; aber alles Mitleid hindert ihn nicht, den Helden mit ſeinem Herrn um die Wette zu beſchwindeln (V. 391 ff., 507 ff.). Während Neoptolemos in Reue ſchon mit ſich kämpft, drängt er ihn unabläſſig, den Schlafenden des Bogens zu berauben (V. 836 ff.). Und als der Raub dann perfekt und Philoktet durch ſchnöden Betrug völlig elend geworden iſt, da hat der Chor zwar ein Recht, auf den Willen des Schickſals hinzuweiſen, aber, wie früher (ſ. S. 301) gezeigt wurde, nimmermehr, die Verantwortung für eine ſchurkiſche Handlung von Odyſſeus und Neoptolemos abzuwälzen und „andern" aufzubürden. Solches Verhalten beweiſt ſonnenklar, daß der Chor nichts weniger als der ideale Zuſchauer Schlegels oder der richtende Zeuge Schillers iſt. Selbſt die würdigen Greiſe von Kolonos, welche Ödipus vor den Gewalttaten Kreons zu ſchützen ſuchen, gebärden ſich wenig männlich und rühmlich, wenn ſie als Echo ihres Herrn das gerechte Theben preiſen (V. 937 f.), wenn ſie in kindiſcher Angſt einen Unglücklichen unter dem Bruch ihres Verſprechens aus ſeinem letzten Aſyl treiben wollen (V. 226 f.) und ihn mit taktloſen Fragen quälen (V. 510 ff.). Daß ſchließlich der Chor nicht über der Handlung, ſondern als befangene Perſon mitten in ihr ſteht, beweiſt ſeine Kurzſichtigkeit, welche hervortritt, auch wenn man ſie von ſeiner Erfahrung nicht erwarten ſollte. Während

der Zuſchauer im König Ödipus ſchon längſt die Kataſtrophe herannahen ſieht, wiegt ſich der Chor bei den Klängen des dritten Staſimon in den roſigſten Hoffnungen (V. 1086 ff.); während Antigone ſchon tot im Grabgewölbe hängt, ſtimmen die Greiſe einen ſchwungvollen Dithyrambos zum Preiſe des Dionyſos an; der hoffnungsfreudige Päan der Mädchen von Trachis (V. 633 ff.) ſteht im ſchneidenden Kontraſt zu den trüben Ahnungen Deianeiras, und das jubelnde Tanzlied, zu welchem die vermeintliche Sinnesänderung des Ajas den Chor begeiſtert, beweiſt, wie treffend er ſich ſelbſt charakteriſiert, wenn er ſich bald nach jenem Freudenausbruch ſtumpfſinnig nennt, weil er Ajas' Vorſatz nicht begriffen hat (V. 911).

Das iſt der Sophokleiſche Chor, ſoweit Horazens Forderung aus ihm gezogen iſt, daß er actoris partes officiumque virile defendat, ſoweit er ſich alſo an der Handlung beteiligt und durch den Chorführer, zumeiſt in Trimetern, ſpricht. Seinen eigentümlichen Charakter freilich zeigt er erſt in ſeiner Funktion als Hauptvertreter des lyriſchen Elements in der Tragödie. Er ſingt in den Ruhepunkten der Handlung die großen Einzugs- und Standlieder, während die Schlußbetrachtungen nur kurz und in wenige Verſe, der Regel nach Anapäſte, gefaßt ſind. Der poetiſche Gehalt und der äußere Umfang der Lieder ſind verſchieden je nach dem tragiſchen Stoff, der Situation und auch nach der Abfaſſungszeit der Stücke. Weitaus die bedeutendſten Lieder haben die drei Tragödien aus dem thebaniſchen Sagenkreiſe, am ſchwächſten und magerſten ſind die der Trachinierinnen und der Elektra (in letzterem Drama betätigt ſich der Chor ſtärker als Partner der Schauſpielergeſänge). Ajas und Philoktet enthalten zwar auch lyriſche Partien von hoher Schönheit — ſo die heimwehdurchzogene, ſehnſüchtige Klage nach der Heimatinſel Salamis (Ajas 596 ff.), die Schilderung des traurigen Soldatenloſes in einem endloſen Kriege (Ajas 1186 ff.), die tiefempfundenen Strophen, welche die Qualen einer troſtloſen Einſamkeit, die Leiden eines geprüften Dulders in ergreifenden Tönen ſingen (Philoktet 170 ff., 676 ff.), — aber die Stellung des Chors iſt zu unbedeutend, ſein geiſtiger Horizont zu beſchränkt, als daß ſich ſeine Betrachtungen zu weitausſchauender Höhe erheben

könnten, als daß ihn der Dichter zum Organ ſeiner eigenen Gedanken machen möchte.

Erſt dann aber, wenn aus dem Chor der Dichter ſpricht, offenbart ſich die Wahrheit der goldenen Worte, welche wir aus Schillers Abhandlung über den Chor in der Tragödie angeführt haben. Denn wie die Lyriker Simonides und Pindar, wie ſein Vorgänger Äſchylus läßt Sophokles in geeigneten Momenten, welche ſich aus dem jeweiligen Stand der Handlung ergeben, den Chor als Mitſpieler und Perſon des Stückes völlig verſchwinden; wir hören nur den Dichter ſelbſt ſprechen. Mit wunderbarer Kunſt entwickelt er dann die Ideen, welche fruchtbare Momente der Handlung in halb bewußtem, halb intuitivem Gedankenprozeſſe zur Geburt bringen, und gießt ſie in jene Form, deren ſtillen Adel und ſeelenvolle Schönheit nicht Äſchylus, nicht Euripides erreicht, weil ſie eben das unbegreifliche Geheimnis unſeres Dichters iſt.

Wir verſuchen die Richtigkeit dieſer Sätze zu erweiſen, indem wir an die Chorgeſänge der Antigone herantreten, welche das Prachtgewebe der Handlung leuchtenden Edelſteinen vergleichbar durchwirken und ſymmetriſch gliedern. Sind ſie auch tauſendmal von begeiſterten Herzen und denkenden Köpfen nachempfunden und durchforſcht, und ſind wenigſtens Parodos und erſtes Staſimon zum Gemeingut jedes Gebildeten geworden, ſo erträgt und lohnt ihre ewige Jugend doch immer wieder erneute Betrachtung.

Der Prolog hat nicht nur die Heldin und ihren Entſchluß vorgeführt, ſondern auch den dunkeln Hintergrund, von dem ſich die Geſtalt Antigones abhebt, in wenigen Strichen gezeichnet. Wir ſehen die ehrwürdige Stadt, von der die Gnade der Götter und der Arm der Bürger die ſchrecklichſte Gefahr abgewehrt hat. Welche Stimmung muß die Bruſt jener Greiſe beherrſchen, die jetzt, dem Gebote des Königs gehorſam, in die Orcheſtra einziehen? Siegesfreude und Dank gegen die Himmliſchen. So ſingen ſie denn das herrlichſte aller Siegeslieder, das vielleicht jemals erklungen iſt. — Es beſteht aus zwei Strophen von einfach-durchſichtigem Bau. Die erſte Hälfte jeder Strophe bilden Logaöden, die zweite je ein anapäſtiſches Syſtem, das ein wuchtiger Paroimiakos abſchließt. Jeder Strophe entſpricht wie immer die gleichgebaute Gegenſtrophe. Der Rhythmus ſchmiegt ſich den Gedanken an, welche

das Thema durchführen. Das Gefühl der Erlöſung aus Not und Gefahr, ſtolzer Siegesjubel beherrſcht durchaus das ganze Lied; aus der Erinnerung an die durchlebten Schreckenstage tauchen einzelne beſonders furchtbare Augenblicke auf, Szenen voll beklemmender Angſt, welche die Kunſt des Dichters bald nur andeutend, bald in ausgeführtem Bilde malt.

Die Nacht iſt gewichen, mit ihr der Feind. Aus befreiter Bruſt dringt der Jubel zu dem Tagesgeſtirn empor, er drückt ſich aus in den wiederholten Anrufen „Strahl des Helios", „ſchönſtes Licht", „güldenes Auge des Tages" — letzteres eine prachtvolle Metapher! —: denn das Licht hat das Heer der Argeier von hinnen geſcheucht. Wie vermag uns der Dichter mit wenigen Worten eine lebendige Anſchauung dieſer Flucht zu geben! Wir ſehen die Feinde, den weißen Schild auf den Rücken geworfen, in wilder Flucht über Stock und Stein raſen: die aufgelöſten Arſen des hundertachten Verſes veranſchaulichen es ganz unvergleichlich. Sitzt den Flüchtigen der Verfolger auch nicht auf den Ferſen, ſo tut doch ſchon die ſinnloſe Angſt das ihre. Dieſe Schilderung eines fliehenden, demoraliſierten Heeres in vier kurzen Verſen iſt typiſch, — alle Schrecken einer paniſchen Flucht werden lebendig, wie ſie Gneiſenau in den Tagen nach Jena durchlebte und dann Napoleon nach Bellealliance reichlich heimzahlte.

Floß das Lied während der erſten Hälfte der erſten Strophe in wiegenden Glykoneen hin, ſo ſetzt mit der zweiten der Marſchtritt energiſcher Anapäſte ein. Denn die Betrachtung des geſchlagenen Feindes ruft jetzt die Erinnerung an ſeinen Anmarſch hervor. Ihn malt ein großartiges Bild, welches in Verbindung mit V. 125/6 der Antiſtrophe das Weſen von Angreifer und Verteidiger aus der gegebenen Situation heraus glänzend ſchildert. Angreifer der bewegliche Adler, Verteidiger der maſſige, zuſammengeballte Drache[1] — letzteres hier beſonders treffend: die Sparten entſproßten ja aus der „Saat des wilden Drachen" (V. 1124 f.). Dieſes Bild iſt allerdings nicht neu. Schon Homer erzählt (Ilias XII 200 ff.) von einem Vorzeichen an Hektor, als er das Schiffslager der Achäer ſtürmen will: ein hochfliegender Adler, der

[1] Ähnlich ſtellt einmal Menzel in einer Zeichnung Preußen als Löwen dar, welcher einem Elefanten (Öſterreich) zu Leibe geht.

eine Schlange in den Fängen trägt.[1] Und in den Choephoren betet V. 247 ff. Oreſtes zu Zeus:

„Auf die verwaiſte Brut des Adlers, unſres Vaters, ſieh,
Der in des Schlangenſcheuſals Windungen gepreßt
Dahinſank."

Aber wie weiß unſer Dichter den Angriff des Adlers vorzuführen! Polyneikes iſt es, der Führer der Argeier. Unten zieht ſein Heer heran mit ſtarrenden Speeren und nickenden Helmbüſchen, über ihm, den Weg weiſend, fliegt der Adler mit hellem Gekreiſch, von des ſchneeigen Fittichs weißem Geleucht gedeckt, hinein ins Land gegen die Stadt. Er ſteht über ihren Dächern, dürſtend, den Schlund mit dem Blute des Drachen zu füllen, während ſein Heer mit mordgierigen Lanzen der ſieben Tore Mund wie ein brüllendes Raubtier umgähnt, — überall iſt Bild und Wirklichkeit miteinander zu einer farbenleuchtenden Einheit verſchmolzen.[2]

Doch der Adler mußte davon, ehe den Zinnenkranz Hephaiſtos' Fackelglut ergriffen, ſiegreich rang der Drache wider ihn im Getümmel des Ares. Denn ein Höherer wachte über der Stadt, dem verhaßt iſt großſprecheriſcher Zunge Prahlerei. Sie wälzen ſich heran wie ein verheerender Strom, übermütig pochend auf ihre klirrende Rüſtung, auf ihre goldſchimmernde Wehr; ſie erklimmen die Zinnen, zu wildem Siegruf öffnen ſie den Mund: da ſchwingt er den feurigen Blitz!

Aus der Maſſe der Stürmer hebt ſich dem Chor in der Erinnerung dieſes furchtbarſten Augenblicks eine Geſtalt heraus, deren Schilderung den Angriff des feindlichen Heeres meiſterhaft in derſelben Technik individualiſiert wie Homer, da Hektor der Nacht gleichend in das geſprengte Tor des Schiffslagers eindringt. Der Chor nennt dieſen ſchrecklichen Kämpen nicht, aber wir kennen ihn aus dem Epos und den Sieben gegen Theben. Es iſt der Rieſe Kapaneus. Mag Zeus es wollen, mag er es nicht: auf ſeinem Schilde prahlt in goldenen Lettern das Wort: „Ich werde die

[1] Vgl. Horaz Od. IV 4, 11 ff., wo des Blitzes geflügelten Bringer die Begierde nach Fraß und Kampf treibt, auf die anringenden Drachen zu ſtoßen.

[2] Die glänzende Konjektur Scaligers ὅς — *Πολυνείκους*, welche Bergk, Kern und andere Herausgeber aufgenommen haben, macht das Bild zwar geſchloſſener, überſieht aber, daß neben dem Adler die Vorſtellung der angreifenden Heeresmaſſe hergeht V. 115/6.

Stadt verbrennen," als Wappen ein nackter Mann, dessen Faust eine flammende Fackel umspannt. (Äschyl. Sieben 424 ff.) So schnaubt er selbst heran in rasendem Andrang, wie der Sturm brausend auf wilden Flügeln, und hebt die Fackel. Doch zuvor trifft ihn der zerschmetternde Strahl, und er stürzt herab von der Sturmleiter zur dröhnenden Erde, die den Schlag vergilt: *ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε ταναλωθείς*. Die Kraft dieses Verses vermag keine Übersetzung wiederzugeben. Die Arsen malen mit wuchtigem Accent das wiederholte Aufschlagen des schweren Körpers im Sturz von der Höhe zur Erde, die flüchtigen Kürzen der logaödischen Daktylen, welche unserer Sprache versagt sind, das unaufhaltsame Hinabfallen des Riesen, bis seine Masse leblos am Boden liegt.

In ruhigerer, zusammenfassender Betrachtung wendet sich das Lied von dem Schicksal des einen feindlichen Führers zu dem der andern. Ares, der stärkste Renner an dem Streitwagen des rossegewaltigen Thebens, hat jedem sein Los zugeteilt: alle Sieben gegen sieben thebanische Helden gestellt ließen Zeus Tropaios Ruhm und Rüstung; nur das Bruderpaar sank dahin im Doppelmord, jeder Sieger und Besiegter zugleich. Dieser Abschluß der Kampfschilderung lenkt den Blick auf den Anlaß des Krieges und das tragische Ende der letzten männlichen Labdakiden. Doch der Stadt ward der Sieg und ruhmvoller Name den Siegern: Nike schwebte herab, Theben hold entgegen lächelnd. Das Lied schließt mit der Mahnung, in festlichem Zuge zu den Tempeln zu wallen. Thebens Dionysos soll stampfend den Reigen führen. Die Choriamben malen den Tanzschritt der bacchisch begeisterten Menge.

In diesem Liede zeigt sich auch mit besonderer Kraft der genial schaffende Sprachkünstler. Glanz und Schimmer gießt er mit verschwenderischer Fülle darüber aus. Es ist hell geworden in den Herzen mit dem Aufgang des rettenden, strahlenden Tagesgestirns, das goldene Morgenlicht flutet herein: so leuchtet und funkelt es auch in der ersten Strophe von Ausdrücken des Lichts. Strahl der Sonne, schönstes Licht, du erschienst (in *ἐφάνθης* ist die Grundbedeutung des hellen Scheins noch nicht verblaßt), Auge des goldenen Tags; das weißbeschildete Heer — welche Lichtmasse bricht aus diesem Beiwort hervor! —, der Adler, von

des weißleuchtenden Schnees Gefieder gedeckt — beidemal λευκός, was an ſich bekanntlich nicht ſowohl das Weiß der Farbe bezeichnet, das ja auch ſtumpf ſein kann, ſondern ihre Leuchtkraft —, das Gold der Rüſtungen. Weiterhin überwiegt die düſterrote Glut des Feuers, der Not der Belagerung entſprechend: ſo der in der Fichtenfackel glühende Hephaiſtos, der feuertragende Bacchant Kapaneus; doch auch der Glanz der erbeuteten Rüſtungen aus gediegenem Erz. — Mit dieſem Wortgefunkel verbindet ſich der metaphoriſche Gebrauch von Wörtern und Wendungen, in denen das Bild noch nicht erloſchen iſt, vielmehr ſeine urſprüngliche anſchauliche Kraft bewahrt hat: ſo gleich im Anfang wundervoll das güldene Auge des Tags, die Sonne, die wandelt über Dirkes Fluten; mit ſchärferem Zügel flieht der Feind: man ſieht, wie die raſſelnden Wagen dahinſauſen. Der Adler mit leuchtenden Schwingen, ſchon charakteriſiert, mordluſtige Lanzen, mit denen der Feind den Mund der Tore umgähnt, der Schnabel des Adlers, der Kranz der Mauerzinnen, der zuſammengeballte Drache, der, wie ſchon bemerkt, auf die Abſtammung der vornehmen thebaniſchen Geſchlechter deutet. Dann das Heer des Angreifers, das wie ein reißender Strom ſich heranwälzt, die den Schlag vergeltende Erde; Kapaneus ſchnaubt heran wie ein grimmiger Wind, und Ares, der ſtarke, iſt am rechten Flügel des Roſſegeſpannes (δεξιός zugleich mit der günſtigen Vorbedeutung) angeſeilt, das den Streitwagen Thebens zum Siege führt. — Dabei iſt nichts überladen, ſchwülſtig, dunkel, wie ſo oft bei Äſchylus, der feinſte Sinn für das ſchöne Maß bewahrt den Dichter davor, den Gedanken durch eine Wolke geſuchter Wörter zu verhüllen, alles iſt Durchſichtigkeit und Klarheit. Die Beweiſe für dieſes ſchöpferiſche Sprachvermögen unſeres Dichters laſſen ſich beliebig vermehren, wir begnügen uns hier mit dieſem Beiſpiel als Typus.[1]

Das anapäſtiſche Syſtem der zweiten Antiſtrophe leitet dann zur zweiten Szene über, deren Inhalt dem Chor das Thema zu ſeinem zweiten Liede gibt (V. 332 ff.).

Das im Vorſtehenden charakteriſierte Einzugslied fließt völlig aus der Situation; ſeine Schilderungen und Betrachtungen vertiefen

[1] Vgl. S. 46 f.

ſich nicht zu Gedanken, welche das Tun und Laſſen jedes Menſchen angehen. Der Zuſchauer hört Thebaner ihr Siegeslied ſingen. Nur einmal ſieht auch der Kopf des Dichters hervor, wenn der Chor ausſpricht, daß Zeus die Hybris haßt und beſtraft. In dem berühmten erſten Staſimon dagegen vergeſſen wir ſofort den Anlaß des Liedes, die Beſtattung von Polyneikes' Leichnam wider das Gebot des Königs. Hier hören wir nur den Dichter und lauſchen ſeinen Ideen, welche menſchenkundige und welterfahrene Greiſe vortragen. Das Thema bildet die Größe des Menſchen und ihre Grenzen. Das Lied hat den üblichen Umfang von zwei Strophen, deren Rhythmus in umgekehrter Folge angelegt iſt. Die erſte Syzygie (Strophe + Gegenſtrophe) verläuft in der erſten Hälfte mit ruhigen Glykoneen, den Charakter der zweiten beſtimmen zwei flüchtige daktyliſche Tetrapodien, den Abſchluß bildet ein Vers mit ſchweren Trochäen. Die zweite Syzygie dagegen beginnt mit lebendigen jambiſch-anapäſtiſchen Reihen und verläuft in jambiſch-trochäiſchen Maßen.

Sofort ſtellt der Dichter den erſten Teil des Doppelthemas auf: „Von dem vielen Gewaltigen auf dieſer Erde iſt das Gewaltigſte der Menſch." Seine Größe zeigt ſich in der Bezwingung der Elemente, in der Dienſtbarmachung der Tierwelt, in der Entwicklung ſeiner geiſtigen Kräfte. Dieſe erheben ihn, wie er meint, zur Allmacht. Doch bald wird er der Grenzen inne, die ihm geſteckt ſind: ſeine Kunſt iſt ohnmächtig gegen den Tod, ſein Wiſſen bringt ihm Verderben, wenn er die Schranken des Sittengeſetzes zu zertrümmern wagt.

Dieſe abſtrakte Gedankenreihe bringt der Dichter durch einzelne konkrete Züge prachtvoll zur Anſchauung. Im Winterſturm, wenn die Sonne ſich verhüllt und die veilchenblaue, ſtille Meeresfläche ſich in einen weißgrauen, ſchäumenden Strudel verwandelt hat, wenn die brüllenden Waſſer ſich wild aufbäumen und wieder hinabſtürzen, dann fährt der Menſch hindurch unter den Wogenwänden, umbrandet vom kochenden Giſcht. — Dem Griechen und Römer war ja die ungebändigte elementare Natur etwas Schauerliches: Horaz (Od. I 3, 9 ff.): illi robur et aes triplex circa pectus erat, qui fragilem truci commisit pelago ratem primus; die erhabene Bergwelt der Alpen erſchien ihm ſchrecklich (Alpes saevae, Juvenal). — Er wartet nicht auf die Gaben,

welche die Allmutter Erde, „der Göttinnen höchste", die lebenspendende, vielnährende (Homer) ihm mit gütiger Hand freiwillig bietet; nein, er macht sie zu seiner Magd, er müht sie ab Jahr um Jahr, ohne Rast, mit ewigem Pflug sie durchwühlend. — Sein Blick fällt auf das Tierwesen, das in den Lüften fliegt, im Wasser spielt, auf der Erde schweift — noch im Behagen der Freiheit. Doch der kundige Mensch umgarnt den Schwarm der Vögel trotz ihrer leichten Witterung, die Meerbrut fängt er im Netz; mit den Mitteln seiner Kunst, seiner τέχνη[1] erjagt er das Wild, das auf dem Berge haust, und sein Joch bezwingt den Nacken des mähnigen Rosses, des ungebändigten Bergstiers.

Diese Kunst lehrt ihn mehr: den scharfen Pfeilen des Frostes und Regens entgehen, Städte und Staaten gründen, den Gefahren der Zukunft vorzusorgen, die Sprache, den flüchtigen Gedanken zu erfinden, Heilung von Krankheiten zu ersinnen, für die noch niemand Rat gewußt. Nur dem Tod, dem Allbezwinger, kann er nicht entrinnen.

Und so glaubt er, erfindungsreich über Erwarten, seine Kunst gestatte ihm, auch das Schlechte zu wagen. Doch nur, wenn er sie verbindet mit Achtung und Scheu vor dem Gesetz, das die Götter hüten, schirmt ihn die Stadt. Friedlos wird der Frevler, der verwegen das Böse übt. Ihm versage ich Schutz und Gemeinschaft.

Ein anapästisches System, dessen Klänge das Auftreten Antigones mit dem Wächter begleiten, leitet zum folgenden Epeisodion über. Nach seinem Verlauf erscheint das Schicksal der Heldin besiegelt. Das Los der letzten Labdakiden gibt dem Chor das Thema zu seinem zweiten Standliede, welches, ernst und schwermütig, an dem tragischen Einzelfall entwickelt, daß kein Sterblicher im Leben der Ate entgeht, wenn die Götter Unheil über sein Haus verhängt haben. Was der Chor hier in zwei Strophen vorträgt, steht im engsten Zusammenhange mit der Handlung, und doch wieder hören wir auch den Dichter, welchem der finstere Mythos warnende Lehren für sich und seine Mitbürger eingibt. Die erste Syzygie legt das Schwergewicht auf den konkreten Fall, die zweite auf die daraus resultierende Wahrheit, wobei aber weder der ersten das

[1] Vgl. hierzu Blaß in den Jahrbüchern für Phil. 1897 S. 477 f.

edle Korn eines tiefen Gedankens, noch der zweiten die Beziehung und Nutzanwendung auf den Mann fehlt, der das Lied mit anhört: Kreon.

Wieder stellt der Dichter einen allgemeinen Satz an den Anfang: „Glücklich, dessen Leben unberührt ist von Unheil.“ Ihn erläutert sofort mit Beschränkung des Unheils als Ate, Verblendung, und zugleich mit Hinblick auf den bestimmten Fall ein großartiges, ausgeführtes Gleichnis. Rührt der Gottheit Hand an die Grundfesten eines Hauses, so ergreift die Verblendung Generation auf Generation, unabläßig am zerstörenden Werke. Ihr Tun gleicht dem Wogenschwall, der gepeitscht vom heulenden Thrakersturm über die dunkle Tiefe fährt, den schwarzen Ufersand aufwühlt und donnernd an die Klippen schlägt, die stöhnen unter den wilden, unaufhörlichen Stößen. (Die anfangs ruhigen Logaöden veranschaulichen mit den Auflösungen in Vers 588 die Empörung der erregten Elemente.) Die Antistrophe erläutert diesen Gedanken an dem Geschicke des Labdakidenhauses. Leid häuft sich auf Leid, kein Geschlecht bleibt verschont, ein Gott stürzt es. Ein letztes Reis noch sproßte von Ödipus' Stamm, doch erbarmungslos mäht es nieder die blutige Sichel der Götter dort unten, wie vor der Sense des Schnitters Schwaden um Schwaden sinkt. Auch eigener Unverstand vernichtet es.[1]

Mit der zweiten Strophe verallgemeinert sich die Betrachtung, indem sie von Menschenschuld und -schicksal den Blick zu Zeus emporrichtet. Dieser Zeus aber ist nicht mehr der gewalttätige Titanengott, auch nicht mehr der Zeus der Ilias, an dem noch die Schlacken des Irdischen und Menschlichen haften, der noch den wirklichen schneeigen Gipfel des thessalischen Olympos bewohnt. Auch hier zwar thront er auf des Olympos glänzender, schimmernder Höhe, doch das ist nicht der Glanz des Schnees, sondern der reine, leuchtende Äther jenes idealen Götterſitzes, den die Odyssee (VI 42 ff.) wunderbar schildert. Dieser Zeus läßt sich nicht mehr einschläfern in menschlicher Schwäche, wie es Heras List gelingt (Il. XIV 346 ff.). Dies ist der Gott, dessen Persönlichkeit und Begriff nicht die Juden, sondern die Griechen dem

[1] Vgl. die Besprechung der Stelle gelegentlich der Schuldfrage Antigones S. 302.

Chriſtentum geſchenkt haben: kein grauſamer, erbarmungsloſer Höhengott, deſſen Kult an einen beſtimmten Ort geknüpft iſt, ebenſowenig ein abgezogener, blutloſer Begriff, ſondern die lebendige, perſönliche Macht, die über den Menſchen waltet, nicht ſchläft noch ſchlummert und die ewigen Ordnungen hütet. Was vermöchte der menſchliche Frevelmut wider ihn, was iſt der ſündige Menſch gegen den Reinen? Denn Verblendung und Schuld iſt jedes Sterblichen Teil. Ja, die Götter ſchlagen den Menſchen mit Kurzſichtigkeit und Verblendung. Denn nur ſo iſt es zu erklären, daß er in ſein Verderben geht. Das ſpricht auch die troſtloſe Strophe des Harfners im Wilhelm Meiſter aus:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen ſchuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein:
Denn alle Schuld rächt ſich auf Erden.

So ſingt der Chor denn in der zweiten Gegenſtrophe, wie die ausſchweifende Hoffnung dem Menſchen trügeriſch die Erfüllung leichtgeborner, unſtäter Begierden vorgaukelt. Die Apate, der Selbſtbetrug, läßt dem, den ein Gott zur Verblendung treibt, das Böſe gut erſcheinen, und er erwacht erſt, wenn es zu ſpät iſt, wenn ihm die Flamme den Fuß ſengt.

Das dritte Staſimon, welches die Macht der Liebe beſingt, beſteht nur aus einer Strophe. Seine Kürze erklärt ſich aus der folgenden großen Pathosſzene, welche von der Heldin und dem Chor geſungen wird und ſich unmittelbar anſchließt. Wieder entſpringt das Lied dem vorangehenden Epeiſodion, welches das Ringen des liebenden Jünglings mit dem verblendeten Vater dargeſtellt hatte. Der Ausgang kann nicht zweifelhaft ſein: damit iſt auch das Thema gegeben. Der Dichter hatte ja die Macht des tändelnden Knaben oft genug an ſich erfahren, darum weiß er in der Tat „ein Lied davon zu ſingen“. Es iſt in Form einer Anrede an Eros gehalten. Unbeſieglich iſt er, überall weilt er, alles iſt in ſeiner Hand. Verräteriſch zeigt ihn nächtlich die weiche Wange der ſchlummernden Jungfrau, er wandelt über die Meere, dringt in die Hütte des Landmanns: kein Gott, kein Sterblicher entrinnt ihm. Er verwirrt die Sinne, macht ungerecht den Gerechten, entfeſſelt den

Streit, und immer ſiegt das Verlangen nach dem Liebreiz, der in der holden Jungfrau Augen wohnt; tändelnd ſiegt Aphrodite.[1]

Die Abführung der Heldin in das Grabgewölbe gibt das Thema zum folgenden Liede: das ähnliche Schickſal ſagenberühmter Menſchen der Vorzeit. Es iſt wie in ſchwarze Nacht getaucht; düſter, troſtlos, grauſig klingt die Kunde von dem Leid, welches die beiden Strophen ſingen: wie Danaes Leib das Himmelslicht tauſchen mußte um Kerkernacht im erzgefügten Gewölbe, wie den Edonerkönig (Lykurgos) in Felſenfeſſeln ſchloß Dionyſos. Und die Boreade (Kleopatra), die wie ein Füllen aufwuchs unter ihren Brüdern, den Thrakerſtürmen, ein Götterkind, ſaß gefangen im Felſengrab, und ihre Söhne beweinten das Los der Mutter, ſelbſt noch unſeliger, gefangen wie jene und geblendet, die Augen ausgebohrt mit ſpitzer Spindel, die blutige Hände führten; aus blinden Augenhöhlen ſtarrt die Rache. Wenn Lykurgos gerechte Strafe traf, ſo litten die andern, die Wehrloſen, doch unſchuldig. Aber wer kann wider die Macht der Moiren?

Dieſe ſchaurigen Klänge, welche auf das Gemüt drücken, geben die rechte Stimmung für das Schreckliche, was ſich bald vollziehen ſoll, vom Chor ſelbſt noch nicht geahnt. Denn nach Kreons Sinnesänderung ſtimmt er das fünfte Staſimon an, ein orgiaſtiſches, bakchiſches Tanzlied. Unmittelbar vor der Kataſtrophe ertönt in logaödiſch-jambiſchen Verſen aus freudig erregten Herzen eine hoffnungsfrohe Weiſe, deren Gedankeninhalt ſich trotz zweier Strophen Länge in zwei Worte faſſen läßt: Bakchos, erſcheine! Der eigentliche Text des Liedes beſteht nur aus Anreden an den Gott und Aufzählungen ſeiner Lieblingsſtätten. Die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers iſt alſo auf etwas anderes gerichtet. Hier hat der Dichter als Tonſetzer und der Ballettmeiſter das Wort: das Ohr lauſcht den begeiſterten und begeiſternden Tönen einer feurigen Melodie, das Auge erfreut ſich an den kunſtvollen Figuren eines Reigens, der in den voraufgehenden Proben eingeübt iſt. Von dem Charakter und der Wirkung beider können wir uns leider keinen Begriff mehr machen, darum läßt ſich der äſthetiſche Eindruck dieſes letzten

[1] Anders als Sophokles ſchleudert Euripides in dem Erosliede des Hippolytos dem Gewaltigen ſeinen unverhüllten Haß entgegen V. 540 ff.

Standliedes höchſtens ahnen, aber nicht in Worte faſſen, welche konkrete Tatſachen wiedergäben.

Die hier verſuchte Analyſe der Chorgeſänge wird die früher aufgeſtellte Behauptung beſtätigen, daß allerdings der poetiſche Gehalt der Lieder ſinkt, je weiter die Handlung vorrückt. Aber keinem von ihnen wird man hohe Schönheit abſprechen, jedes wächſt aus der Handlung heraus und bleibt im Zuſammenhang mit ihr. Keines hat einen Umfang und Inhalt, welcher die Entwicklung der tragiſchen Idee beeinträchtigte oder zurückdrängte, keines anderſeits iſt eine bloße Einlage (ἐμβόλιμον) zum Zweck einer Zwiſchenaktsmuſik, welche nur eine Pauſe ausfüllen ſoll. Antigone zeigt den tragiſchen Chor auf der mittleren Linie, welche künſtleriſch die richtige iſt: nicht mehr die Handlung, den Nerv der Tragödie, erdrückend, noch nicht ein läſtiges, ſtörendes Beiwerk.

Manche Beurteiler werten den Gehalt der Chorlieder des König Ödipus noch höher. Jedenfalls hat der Dichter dem Chor in dieſer Tragödie dieſelbe Stellung zugewieſen. Auch hier erſcheint der gleiche Greiſenchor, das Thema ſeiner Lieder ergibt ſich aus der Situation und dem jeweiligen Stand der Handlung, die Betrachtungen halten ſich entweder eng an ſie oder erheben ſich darüber, Umfang und Inhalt ſtehen zu den Dialogpartien im gleichen Verhältnis wie in der Antigone. Wir prüfen ſie kurz daraufhin; ein Vergleich wird auch vielleicht für die Erkenntnis der Kompoſitionsweiſe und Eigenart des Dichters nicht ganz fruchtlos ausfallen.

In der Antigone iſt die Stadt befreit aus Not und Gefahr, im König Ödipus verheert ſie die Peſt. Dort Jubel und Siegruf in wiegenden Glykoneen und elaſtiſchen Anapäſten, hier ein einziger Notſchrei in angſtmalenden Daktylen und aufgelöſten Jamben; dort dankender Ausruf an Helios, hier ſorgende Frage an Phama, „der goldenen Hoffnung Kind“, „Zeus' goldene Tochter“; dort farbenfreudige Schilderung ſiegreicher Abwehr, hier düſtere Klage um die ſchreckliche Peſt, die alles dahinwürgt, um die Toten, deren geſpenſtiſcher Zug unabſehbar zum bleichen Weſten entſchwebt. Ares, der mordfrohe, dort das Leitroß an Thebens Siegeswagen, hier weggewünſcht ins Meer oder an Thrakiens unwirtliches Geſtade (wo er ja auch, der paſſende Zeuge, grauſiger Tat zuſah, vgl.

Ant. 970 ff.). Dort wirft Zeus mit geschwungenem Blitz den Frevler Kapaneus von der Zinne, hier fleht man ihn, „den Walter der feuertragenden Blitze", an, den Würger Ares mit seinem Strahl zu verderben. Dort soll Bakchos den Reigen führen zum Dankeszug nach der Götter Tempeln, hier ruft ihn der Chor, mit Fackelglut den Pestgott zu verscheuchen, und helfen sollen Artemis und Apollon mit goldgesponnener Sehne.

Ein Lied von der Größe des Menschen, wie es dann der Chor in der Antigone singt, ist im ganzen Verlauf der Ödipustragödie wenig angebracht. Der Spruch Apollons, den unbekannten Mörder aufzuspüren, und die schauerlichen Enthüllungen des Sehers können in den treuen Herzen der Bürger nur nachdenkliche Fragen über den Aufenthalt und die Lage des Täters erwecken und angstvolle Zweifel an der Wahrheit der Seherworte; der sie gesprochen, ist ja auch nur ein sterblicher Mensch und also dem Irrtum unterworfen. Wie die Gedanken des Chors in der ersten Strophe dem Mörder folgen und in dem mächtigen Bilde eines schweifenden Stiers gipfeln, der von seiner Herde getrennt im Felsengeklüft irrt, so erzeugt die dankbare Anhänglichkeit an den angeklagten König im Verein mit seiner tiefen Frömmigkeit den quälenden Zustand der Aporie.

Die Bestrafung Antigones, das Verhalten der Heldin und ihres Gegners hatte dem Chor das schwermütige zweite Stasimon eingegeben. Anlaß für das entsprechende Lied im König Ödipus ist der Unglaube Jokastes an die heilige Wahrheit der Orakel. Das sind also ganz verschiedene Ausgangspunkte, auch entspringen ihnen verschiedene Gedankenreihen. Aber beide Lieder wurzeln doch in dem gleichen Grunde. Dort wie hier betrachtet der Chor das Verhältnis zwischen Göttern und Menschen, und was der Chor spricht, das meint auch der Dichter. Dort geht er von dem Eingreifen der Götter in das Geschick der Menschen aus, hier von dem Verhalten eines Menschen zu den Göttern, deren Wille sich in Orakeln offenbart. — Die Hand der Götter schlägt ein Haus mit Unglück, doch seine Glieder verderben durch eigene Schuld: Verblendung erzeugt Frevelsinn, dieser böse Tat, ihre Folge ist der Untergang, und ach! kein Sterblicher entgeht der Ate. So spricht das Lied in der Antigone. Im König Ödipus ist die Hybris

da, sie äußert sich in der frevelhaften Gesinnung der Königin, sie wird Jokaste verderben. Dort erscheint dem Verblendeten das Böse gut, er wandelt ahnungslos,[1] bis ihn die Flamme ergreift und verzehrt, — hier wird mit anderem Bilde derselbe Gedanke ausgedrückt: Übermut erzeugt den Tyrannen. Er klimmt den höchsten Gipfel hinauf und verfällt der Ananke, die ihn hinabstößt und seinen Fuß zerschmettert. Dort schaut der Dichter anbetend zu dem ewigen, allmächtigen Zeus empor, der in dem schimmernden Glanz des Olympos thront, hier zu den hochwandelnden, im himmlischen Äther erzeugten Gesetzen (dem Sittengesetz), deren Verwalter derselbe Zeus ist, „und er altert nicht". In der Antigone resignierte Ergebung und Betrachtung der Tatsachen, im König Ödipus inbrünstiger Wunsch nach Erhaltung der Frömmigkeit unter den Menschen.

Diese teilweise überraschenden Parallelen, welche die Vergleichung der Chorlieder bisher ergab, lassen sich weiterhin ohne Gewaltsamkeit Lied für Lied nicht ziehen. Dennoch tragen das fünfte Stasimon der Antigone und das dritte des König Ödipus den gleichen Charakter, und beide folgen aus der tragischen Kompositionsweise, welche nicht die ausschließliche Eigentümlichkeit unseres Dichters ist, sondern in den Gesetzen tragischen Schaffens überhaupt begründet liegt. Die Handlung ist bis zu der drohenden Nähe der Katastrophe vorgeschritten. Da leuchtet noch einmal ein Hoffnungsstrahl auf, freilich nur in den Herzen der trotz aller Lebenserfahrung kurzsichtigen Greise, und der schwere Ernst der Situation weicht für Augenblicke einer sonnigen Heiterkeit. Sie kommt dort zum Ausdruck in dem bakchischen Tanzliede, hier in einer einstrophigen fröhlichen Weise von hyporchematischem Charakter. Auch ihr Inhalt ist wie jener höchst einfach: „Kithairon, bald werde ich dich feiern als Wiege meines Herrn. Welcher Gott zeugte dort den Ödipus? War es Apollon, war es Hermes, war es Bakchos, die da tändeln mit den Nymphen?" Auch hier muß Gesang und Tanz den poetischen Gehalt ersetzen. Nach dem Hereinbrechen der gräßlichsten Katastrophe folgt dann das letzte Lied, welches angesichts eines solchen

[1] *Οὐδὲν εἰδώς* Ant. 618 vergleiche man mit Vers 397 des König Ödipus *ὁ μηδὲν εἰδὼς Οἰδίπους* — ist dort auch Schuld (nämlich bei Kreon!) und hier keine, so bleibt doch die Kurzsichtigkeit des Menschen dieselbe.

Schickſals im Menſchenglück nur einen weſenloſen Schein erkennt und die troſtloſe Summe zieht: „Ach, ihr Geſchlechter der Menſchenkinder, wie zähl' ich doch euer Leben gleich dem Nichts!“

Auf dieſer Höhe, welche die Analyſe der beſprochenen Lieder zu zeigen verſucht hat, ſtehen, von Ödipus auf Kolonos abgeſehen, die Chorgeſänge der übrigen erhaltenen Dramen freilich nur mit einigen Ausnahmen, welche an ihrer Stelle bereits hervorgehoben ſind. Genug, wenn der Nachweis gelungen ſein ſollte, daß in den Chorliedern unſeres Dichters Perlen edelſter Poeſie und Gedanken von gediegenem Golde leuchten.

Die anderen lyriſchen Partien.

Mit dem Vortrag der Einzugs-, Auszugs- und Standlieder iſt die Aufgabe des tragiſchen Chors ebenſowenig erſchöpft, wie der lyriſche Gehalt der Tragödie mit den Chorliedern. Denn auch die handelnden Perſonen haben ihren vollwichtigen Anteil an der Muſik, deren innige Verbindung mit der Deklamation dem antiken Drama erſt ſein eigenartiges Gepräge gibt. Mit anderen Worten: der Schauſpieler iſt nicht nur Deklamator, ſondern auch Sänger. Je nachdem die Handlung angelegt iſt und ſich entwickelt, entſtehen Situationen, in denen der ruhige Fluß der Aktion gleichſam aufgehalten und zurückgeſtaut wird. Der Gang der Ereigniſſe hat das Herz des Helden mit den Gefühlen des Schmerzes, der Trauer, der Verzweiflung bis zum Springen gefüllt. Da brechen ſie unaufhaltſam hervor. Sie ſprengen die Bande der epiſchen Diktion und ergießen ſich in lyriſchen Formen, die ihren adäquaten Ausdruck allein in der Kunſt finden, welche „der dunkeln Gefühle Gewalt“ am machtvollſten kündet, in der Muſik, im Geſange.

Antigone wird zum Grabe geführt: da ſchmilzt zum erſtenmal die harte Rinde, welche ſo viel unverſchuldetes Leid um ihr junges Herz gelegt hat, und in ergreifenden Lauten ertönt ihre Abſchiedsklage. Antigones Gegner, Kreon, kommt mit der Leiche ſeines Sohnes und erblickt bald darauf ſeine tote Gattin. Sein völliger

Zuſammenbruch, die Zerrüttung ſeiner Seele gibt ſich in meliſchen Strophen kund. Über Ödipus iſt das Entſetzliche hereingebrochen; ein Verzweifelter, Blinder tritt er wieder auf und ſchreit ſeine Qual hinaus, daß es dem Chor und uns das Herz brechen will. Philoktet iſt noch unglücklicher geworden, als er war; wie könnte die Tiefe ſeines Elends einen ſchöneren Ausdruck finden als durch einen Klagegeſang? Ajas erwacht aus ſeinem Wahnſinn und erkennt, daß ſeine Kriegerehre dahin iſt, daß er an der tödlichſten Stelle getroffen iſt: da läßt der Dichter die ſchreckliche Qual dieſes ſtarken Herzens ſich in lyriſcher Klage ergießen. Der todkranke Herakles wird ſchlafend auf die Szene getragen; als er erwacht, jammert er zuerſt in rezitativiſchen Anapäſten, denen dann meliſche Daktylen und Anapäſte folgen. Wir ſollen Elektras ganzes Leid von vornherein kennen lernen: darum klagt ſie ſich beim erſten Auftreten in einem gewaltigen Threnos von mächtigem Umfang aus, denn die anſchließende Parodos bildet nur ſeine Fortſetzung. Ihr Schmerz erfährt noch eine Steigerung, als der Pädagog die Nachricht vom Tode des Oreſtes bringt. Darum folgt mit einem Kommos ein verſtärkter Schmerzenerguß, dem nach der Erkennung des Bruders ein ſtürmiſcher Ausbruch der Freude entſpricht.

Solche lyriſche Durchbrechungen des ſtrengen dramatiſchen Baues ſind keine unkünſtleriſche Willkür; auch der moderne Dichter iſt ſich ſehr wohl ihrer Wirkung bewußt. Wie könnte die ſchmerzvoll-ſelige Stimmung eines Mädchens, das ſich dem Geliebten hingegeben hat, herrlicher zum Ausdruck kommen als durch Gretchens „Meine Ruh' iſt hin, mein Herz iſt ſchwer," oder die grenzenloſe Verzweiflung erſchütternder zu einem Menſchenherzen dringen als in dem Gebet an die Mater dolorosa?

Trotzdem iſt die poetiſche Ausbeute an Gedanken in dieſen Bühnen- und Wechſelgeſängen relativ weit geringer als die der Chorlieder. Dafür tritt eben die Wirkung kunſtvollen Geſanges oder auch des Rezitativs ein.

Es wäre ein Irrtum, wenn man annähme, daß etwa die alte Tragödie ihr muſikaliſches Element auf die reinen Chorgeſänge beſchränkt habe. Für die Neigung zu rezitativiſchem Vortrag zeugt bei Äſchylus unter anderm die ausgedehnte Verwendung des trochäiſchen Tetrameters in den Perſern, der Schluß des Agamemnon

mit ſeinem wiegenden Tanzrhythmus und die Exodos der Eumeniden, an denen beiden auch die Schauſpieler beteiligt ſind. Ebenſowenig fehlen große Geſangnummern, meiſtens in der Form von Wechſelgeſängen zwiſchen Chor und Schauſpielern. Das beweiſt die ganze Kompoſition des Prometheus, und wenn man ihn wegen Verdachts ſpäterer Überarbeitung als nicht beweiskräftig ablehnt, die Kaſſandraſzene im Agamemnon und vor allem das großartige Rachelied der Choephoren, deſſen Strophen die Schauſpieler und der Chor im gleichmäßigen Wechſel ſingen.

Sophokles drängt zugunſten der Handlung in ſeiner erſten Periode den Bühnengeſang ebenſo zurück, wie er die Ausdehnung der Chorlieder einſchränkt. In ſpäteren Jahren trägt er ihm wieder mehr Rechnung. Dies erklärt ſich aus dem Aufſchwung, welchen die Muſik in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts nimmt. An den großen Feſten bürgerte ſich der neue Dithyrambos ein. Große Geſang- und Kitharavirtuoſen traten als Soliſten auf und produzierten die Künſte einer raffinierten Technik. Alle Klagen über die Vernichtung des alten, ſtrengen Chorgeſangs durch dieſes Virtuoſentum vermochte doch den Gang der Dinge nicht aufzuhalten. Dieſe neue Muſik drang auch in die Tragödie ein, ihre Spuren finden ſich unverkennbar bei Euripides, welchen Ariſtophanes (Fröſche 944) behaupten läßt, er habe die entkräftete Tragödie „durch Monodien wiederaufgefüttert", und bei Sophokles in ſeinen ſpäteren Stücken.

Das wird aus der Überſicht der meliſchen Partien deutlich werden, welche wir im folgenden geben. Indem wir zuerſt die Tafel der Geſänge aufſtellen, welche auf die Schauſpieler entfallen oder unter ihrer rezitativiſchen Mitwirkung vom Chor geſungen werden, darauf die der reinen Chorlieder, und ſchließlich eine Geſamtüberſicht geben, werden wir einmal das Verhältnis der Geſamtſumme der lyriſchen Teile zu dem Dialog, zugleich aber auch das Verhältnis von Chor- und Bühnengeſängen zueinander erkennen. Wir unterſcheiden außerdem auf der erſten Tafel zwiſchen Wechſelgeſängen (Amoibaien) — wenn nämlich Schauſpieler und Chor, beide in lyriſchen Maßen, ſich ablöſen — und Monodien, d. h. Liedern, welche nur der Schauſpieler ſingt und die von Trimetern des Chorführers oder eines andern Schauſpielers begleitet und

gegliedert werden. Die Verszahl aller rein lyrischen Partien kann freilich nur bedingte Geltung beanspruchen, da ihre Abteilung nicht vom Dichter stammt. Mehrfach greift auch Bühnengesang oder Rezitative des Schauspielers in die sonst ausschließlich dem Chor zukommenden Teile ein, besonders in die Parodos. Daher ist eine absolut reine Scheidung beider Arten unmöglich.

Bühnengesänge, und Chorlieder unter Mitwirkung des Schauspielers.

I. **Ajas.** 1. Im unmittelbaren Anschluß an das Einzugslied: Rezitativ Tekmessas in anapästischen Systemen, welche gegliedert werden durch ein anapästisches System des Chors und ein einstrophiges Lied mit Epodos. (V. 201 ff.) [Man kann freilich auch umgekehrt sagen: die Chorpartien werden gegliedert durch das Rezitativ Tekmessas.]

2. Große Monodie des Ajas, begleitet von Trimetern des Chors und Tekmessas (79 Verse). (V. 348 ff.)

3. Kommatischer Gesang des Chors mit Klagerufen und Trimetern Tekmessas. (V. 879 ff.)

II. **Antigone.** 1. Wechselgesang zwischen Antigone und Chor (75+14 Verse). (V. 806 ff.)

2. Monodie Kreons mit Trimetern des Chors und des Exangelos (85 Verse). (V. 1261 ff.)

III. **König Ödipus.** 1. Kommatischer Gesang des Chors mit Trimetern des Ödipus, Kreons, Jokastes und des Chorführers (46 Verse). (V. 649 ff.)

2. Monodie des Ödipus, gegliedert durch Trimeter des Chorführers (58 Verse). (V. 1307 ff.)

3. Schlußrezitativ zwischen Kreon und Ödipus in trochäischen Tetrametern, an das sich die Exodos in demselben Metrum anschließt. (V. 1515 ff.)

IV. **Trachinierinnen.** 1. Kurzer Kommos zwiſchen Chor und Amme. Der Chor ſingt, begleitet von der Amme in rezitativiſchen Trimetern. (V. 879 ff.)

2. Kommos zwiſchen Herakles, Hyllos und Presbys ohne Mitwirkung des Chors, alſo reiner Bühnengeſang (73 Verſe). (V. 971 ff.)

3. Kurzes anapäſtiſches Schlußſyſtem des Schauſpielers mit Exodos im gleichen Metrum. Die Verteilung iſt zweifelhaft, die Verſe ſind ſtark verdorben und interpoliert. (V. 1259 ff.)

V. **Elektra.** 1. Threnos Elektras mit Parodos verbunden, großer Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Chor (164 Verſe) — die größte Geſangnummer bei Sophokles. (V. 86 ff.)

2. Wechſelgeſang zwiſchen Elektra und Chor (46 Verſe). (V. 824 ff.)

3. Bühnenlied zwiſchen Elektra und Oreſtes (55 Verſe) ohne Mitwirkung des Chors. (V. 1232 ff.)

4. Schlußkommos. In kunſtvoller Reſponſion rezitative Trimeter Elektras, Klytaimeſtras, Oreſts und der Chorführerin mit Geſang des Chors. (V. 1398 ff.)

VI. **Philoktet** (vgl. die Beſprechung des Stücks).

1. Die Stelle des dritten Staſimon vertritt ein Wechſelgeſang zwiſchen Chor und Schauſpieler (42 Verſe). (V. 827 f.)

2. Großer Wechſelgeſang zwiſchen Philoktet und Chor (136 Verſe). (V. 1081 ff.)

3. Rezitativ. Schlußanapäſten der Schauſpieler und des Chors. (V. 1415 ff.)

VII. **Ödipus auf Kolonos.**

1. Rezitativiſche Parodos zwiſchen Chor und Schauſpieler. (V. 118 ff.) Anſchließend

2. Kommos in zwei Teilen (V. 170—206 u. V. 207—236), geſungen von Ödipus, Antigone und Chor. Dann unmittelbar darauf

3. Solo Antigones. (V. 237—253.)

Das Ganze bildet eine große Geſangnummer von der Ausdehnung des großen Amoibaions im Philoktet. Die Zahl der Verſe läßt ſich nicht genau beſtimmen, da Verderbniſſe vorliegen. (V. 236 ff.)

4. Wechſelgeſang zwiſchen Ödipus und Chor (38 Verſe). (V. 510 ff.)

5. Kommatiſche Partie, zwiſchen Geſang und Geſpräch ſtehend: Rezitativ Kreons, Ödipus' und des Chors (54 Verſe). (V. 823 ff.)

6. Zwiſchengeſang des Chors mit rezitativiſchen Trimetern des Ödipus und der Antigone (52 Verſe). (V. 1447 ff.)

7. Großer Kommos als Wechſelgeſang zwiſchen Antigone, Ismene und Chor mit eingeſtreuten Trimetern (80 Verſe). (V. 1670 ff.)

8. Anſchließendes Schlußrezitativ in Anapäſten zwiſchen Antigone und Theſeus mit drei Exodosverſen des Chors. [Die Echtheit der letzten zwölf Verſe wird angezweifelt.]

Die reinen Chorlieder.

I. **Ajas.** Parodos: ein großes anapäſtiſches Syſtem nebſt einer Strophe mit Epodos. (V. 134 ff.)

1. Staſimon: zwei Strophen. (V. 596 ff.)
2. Staſimon: eine Strophe (Tanzlied!). (V. 693 ff.)
3. Staſimon: zwei Strophen. (V. 1185 ff.)

II. **Antigone.** Parodos: zwei Strophen mit reſpondierenden anapäſtiſchen Syſtemen. (V. 100 ff.)

1. Staſimon: zwei Strophen. (V. 232 ff.)
2. Staſimon: zwei Strophen. (V. 582 ff.)
3. Staſimon: eine Strophe: es ſchließt ſich eine große Geſangſzene an. (V. 781 ff.)
4. Staſimon: zwei Strophen. (V. 944 ff.)
5. Staſimon: zwei Strophen (Tanzlied). (V. 1115 ff.)

III. **König Ödipus.** Parodos: drei Strophen. (V. 151 ff.)
1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 463 ff.)
2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 863 ff.)
3. Stasimon: eine Strophe (hyporchematisch). (V. 1086 ff.)
4. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1186 ff.)

IV. **Trachinierinnen.** Parodos: zwei Strophen mit Epodos. (V. 94 ff.)
1. Stasimon:[1] 19 kurze Verse ohne strophische Gliederung. Päan. (V. 205 ff.)
2. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 497 ff.)
3. Stasimon: zwei Strophen. (V. 633 ff.)
4. Stasimon: zwei Strophen. (V. 821 ff.)
5. Stasimon: zwei Strophen, äußerst kurz, weil eine große Pathosszene folgt. (V. 947 ff.)

V. **Elektra.** Parodos, kunstvoll verbunden mit Gesang des Schauspielers und vorhergehenden freien threnodischen Anapästen, von demselben rezitiert; auf den Chor fallen drei Strophen mit Epodos. (V. 86 ff.)
1. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 472 ff.)
2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1058 ff.)
3. Stasimon: eine Strophe, weil sich unmittelbar daran eine lyrische Partie mit Rezitativ schließt. (V. 1384 ff.)

VI. **Philoktet.** Parodos: drei Strophen. Ihre Geschlossenheit ist aufgehoben durch eingefügte Anapäste des Schauspielers; auch der erste Vers der dritten Strophe und Gegenstrophe ist unorganisch zerrissen durch einen Einwurf des Neoptolemos. (V. 135 ff.)

---

[1] Der Scholiast zu V. 216 sagt allerdings ausdrücklich, das Liedchen sei kein Stasimon, und in der Tat ist die Dialogpartie zwischen ihm und der Parodos außerordentlich kurz, nur 64 Verse, auch fehlt strophische Gliederung. Dennoch trägt es alle Merkmale des Standliedes: Gesang und Tanz des Chors allein.

1. Stasimon: eine Strophe und Antistrophe durch eine Dialogpartie getrennt. Zweck des Liedes ist Szenengliederung. (V. 391 ff., 507 ff.)

2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 676 ff.)

3. Stasimon: eine Strophe mit Epodos und kurzer Einlage des Schauspielers in strophischer Responsion. (V. 827 ff.)

4. Stasimon ersetzt durch einen Kommos, in welchem der Schauspieler zwei Strophen singt. (V. 1081 ff.)

VII. **Ödipus auf Kolonos.** Parodos in Kommosform mit Schauspielergesang und anapästischen Systemen: zwei Strophen, von denen als eigentliches Einzugslied nur die erste zu rechnen ist. Keine Geschlossenheit mehr. Die Chorpartie verteilt sich unter die einzelnen Choreuten. (V. 117 ff.)

1. Stasimon: zwei Strophen. (V. 668 ff.)

2. Stasimon: zwei Strophen. (V. 1044 ff.)

3. Stasimon: eine Strophe mit Epodos. (V. 1211 ff.)

4. Stasimon: eine Strophe, weil kurz vorher (V. 1447—1499) ein kommatischer Gesang liegt. (V. 1556 ff.)

Wir stellen nunmehr in fünf Kolumnen nach Verszahlen die Summe 1. aller lyrischen Partien zusammengenommen auf, 2. die der reinen Chorlieder (wobei von den Einzugsliedern, die wir gemischte nennen wollen, diejenigen Verse abgezogen sind, welche auf die Schauspieler kommen), 3. die Differenz beider, welche mithin den Anteil der Schauspieler an Gesang und Rezitativen, wenn auch nicht rein, ergibt, 4. die Gesamtverszahl jeder Tragödie. Die 5. Kolumne enthält als Differenz von Kolumne 4 und 1 die Zahl der reinen Dialogverse.

	lyr. Part.	reine Chorl.	Differenz.	Verszahl der Trag.	Dialog.
1. Ajas.	443	177	266	1419	976
2. K. Öd.	343	219	124	1530	1187
3. Antigone.	434	209	225	1352	918
4. Trach.	307	191	116	1278	971
5. Elektra.	397	138	259	1510	1113
6. Philoktet.	290	145	145	1471	1181
7. Öd. Kol.	510	196	314	1779	1269

Es ist ein mißliches Ding, aus statistischen Zusammenstellungen, mit denen man bekanntlich alles beweisen kann, Schlüsse zu ziehen, namentlich wenn einzelne Ansätze unsicher sind. Am allerwenigsten läßt sich ein Kunstwerk rein zahlenmäßig behandeln. Und die Resultate, welche zunächst die letzte Übersicht ergibt, können auf große Bedeutung keinen Anspruch erheben, nicht einmal hinsichtlich der Datierung. Die Dialogmassen zeigen im großen und ganzen ein konstantes Verhältnis zueinander; das der lyrischen Partien zu der Verszahl der Tragödien schwankt rund gerechnet zwischen einem Drittel und einem Viertel, die stärksten Differenzen zwischen der Gesamtverszahl der lyrischen Partien und der der reinen Chorlieder haben zugunsten der letzteren König Ödipus und Trachinierinnen, zugunsten der Bühnengesänge und der gemischten Teile Ajas, Elektra und Ödipus auf Kolonos.

Bedeutsamer ist, was die erste und zweite Tafel lehren. Bei der Komposition der Standlieder beobachtet der Dichter die Regel, daß jedes Lied aus zwei Syzygien besteht. Niemals finden sich mehr als zwei Strophenpaare, mehrfach dagegen weniger als zwei, und meistens läßt sich der Grund der Abweichungen von der Regel erkennen. Aus einer Strophe z. B. bestehen das zweite Standlied des Ajas, das dritte des König Ödipus und das erste der Trachinierinnen (bei welchem sogar die Gegenstrophe fehlt), weil es Tanzlieder sind. In diesen Fällen wird die Zeitdauer der Lieder der üblichen nichts nachgegeben haben, weil Tanz und begleitende Musik einen breiteren Raum beanspruchen.

Eine zweite Gruppe dagegen ist einstrophig gedichtet aus dem wirklichen Bedürfnis größerer Kürze. Dieses tritt ein, wenn eine ausgedehntere Gesangnummer sich entweder unmittelbar anschließt oder vorhergeht: so beim dritten Stasimon der Antigone und der Elektra und beim vierten des Ödipus auf Kolonos. Aus demselben Grunde ist auch das zweistrophige fünfte Stasimon der Trachinierinnen äußerst kurz gehalten. Eine besondere Stellung nimmt das erste Standlied des Philoktet ein (s. flg. S.).

Bei der dritten Gruppe einstrophiger Standlieder schließlich läßt sich eine Ursache ihrer Beschränkung nicht erkennen, dann aber folgt der Syzygie ein Nachgesang, Epodos, eine Erfindung des großen dorischen Chordichters Stesichoros. Diese Form haben das

zweite Stasimon der Trachinierinnen, das erste der Elektra, das dritte des Philoktet und des Ödipus auf Kolonos.

Während dann, wie schon früher bemerkt wurde, die Exodos bei Sophokles äußerst kurz ist und abgesehen von den sieben trochäischen Tetrametern des König Ödipus gewöhnlich nur aus drei anapästischen Dimetern besteht (Ajas, Elektra, Philoktet, Ödipus auf Kolonos) gegen sechs der Antigone und neun der Trachinierinnen, wo aber, nämlich im letzten Stück, sowohl Verteilung wie Echtheit höchst zweifelhaft ist, beobachten wir an der Parodos reiche Mannigfaltigkeit. Jedes der sieben Einzugslieder zeigt einen andern Bau. Am einfachsten sind Antigone, König Ödipus und Trachinierinnen gehalten: zweistrophig, dreistrophig und zweistrophig mit Nachgesang. Ajas hat nach alter Weise ein großes, ungegliedertes anapästisches System, dem sich eine Strophe mit Epodos anschließt. Elektra und Ödipus auf Kolonos verschlingen die Teile des Einzugsliedes künstlich mit Schauspielergesang. Eine besondere Stellung nimmt der Bau sämtlicher Chorlieder des Philoktet ein, wie schon wiederholt gezeigt wurde. Hier sei an der Hand der Übersicht und in diesem Zusammenhange noch einmal darauf hingewiesen, daß die regelrechte Form des alten Chorliedes nur im zweiten Stasimon gewahrt ist. Das Eingreifen des Schauspielers lockert die Parodos, das erste, einstrophige Standlied verfolgt mit weit voneinander getrennter Strophe und Antistrophe lediglich den Zweck der Szenenabteilung, die eine Syzygie des dritten durchbricht ein respondierendes Rezitativ des Schauspielers, das vierte ersetzt überhaupt Gesang von der Bühne, welchem der Chor nur antwortet.

Besonders lehrreich ist ein Vergleich der ersten und zweiten Tafel für das Verhältnis zwischen reinen Chorliedern und Bühnengesängen, letzteren allerdings zum größten Teil unter Mitwirkung des Chors. — Keiner Tragödie fehlen größere Bühnengesänge. Sie gruppieren sich untereinander je nach der Mitwirkung des Chors, welcher sie entweder lyrisch, d. h. mit Gesang, oder rezitativisch mit Trimetern und Anapästen begleitet oder überhaupt schweigt. Letzteres ist nur der Fall bei dem Kommos des Herakles, Hyllos und Presbys in den Trachinierinnen (V. 971 ff.) und bei dem Liede der Elektra und des Orestes in der Elektra (V. 824 ff.);

dazu kommt noch das kurze Solo Antigones im Ödipus auf Kolonos (V. 237 ff.), das freilich nur den Schluß einer großen Gesangnummer unter Chormitwirkung bildet.

Nach der Ausdehnung nun des eigentlichen Chorgesangs, wobei wir also von Rezitativen wie im ersten Kommos des Ajas (V. 201 ff.) absehen, und unter Berücksichtigung der bewußten Beschränkung des Chors sogar in den Liedern, auf welche er ein wohlerworbenes Recht hat, zerfallen die Tragödien in zwei Gruppen. Die erste bilden König Ödipus, Trachinierinnen, Antigone und Ajas, die zweite Elektra, Ödipus auf Kolonos und Philoktet. Die zweite Gruppe zeigt namentlich in ihren Vertretern Elektra und Ödipus auf Kolonos ein Überwiegen des Bühnengesangs gegenüber der ersten; charakteristisch sind ihnen weitausgedehnte kombinierte Gesangnummern: El. 86—250, Öd. auf Kol. 117—253, Phil. 1081—1217; charakteristisch auch Schauspielergesang ohne Chorbegleitung: El. 86 ff., 1232 ff., Öd. auf Kol. 237 ff. Beides sind Indizien für spätere Abfassung, also wohl auch der Kommos 971 ff. der Trachinierinnen. Auch verbindet der Dichter in den Chorpartien der zweiten Gruppe die mannigfaltigsten Versmaße miteinander, was er in den Tragödien der ersten außer den Trachinierinnen vermeidet. Teilweise bis zur völligen Auflösung der geschlossenen Handlung in lyrische Gruppen von verschiedenem Charakter, denen die überaus häufige Zerreißung der Verse entspricht, geht Ödipus auf Kolonos.

Überall aber bestätigen die vorstehenden Ausführungen, daß die Sophokleische Tragödie ohne das lyrische Element nicht zu denken und nach ihrem Kunstcharakter nicht zu verstehen ist. Und wenn oben gesagt wurde, daß die Aufgabe des Chors mit dem Einzugs- und Standliede nicht erschöpft sei, so zeigt die erste Tafel, wie ihn der Dichter für die Bühnengesänge verwendet. Singend oder rezitierend antwortet er dem Schauspieler, und dieser gewinnt aus den Antworten wieder Anregungen und neue Gedanken für die Fortsetzung seines Gesanges. Schöne Beispiele dafür sind der Kommos Antigones (V. 857 ff.), wo er singt, und der des König Ödipus (V. 1307 ff.), wo er rezitativisch spricht. Aber auch umgekehrt singt der Chor und der Schauspieler rezitiert: so in der

ommatiſchen Partie des Ajas (V. 879 ff.) oder König Ödipus (V. 649 ff.). Die Fälle, wo er zum Bühnengeſang gänzlich ſchweigt — wir haben ſie angeführt —, ſind bei Sophokles ſelten.

Die Tragödie als Geſamtkunſtwerk.

Jede in Worte geprägte Äußerung des Denkens und Fühlens erfordert für ein poetiſches Kunſtwerk ihre adäquate Form. Sie iſt nirgends reicher und mannigfaltiger entwickelt als in der attiſchen Tragödie. Während ſich das moderne Drama ſeit Shakeſpeare mit einem durchgehenden Vers begnügt, welcher die proſaiſche Rede nur durch einfachſten Rhythmus veredelt: fünffüßigem Jambus, Alexandriner, Knittelvers (wie im Fauſt), oder auch gar bei der Proſa bleibt, haben die griechiſchen Tragiker entſprechend der Zuſammenfügung dieſer letzten Kunſtform aus den geſondert erblühten Gattungen des Epos und der Lyrik auch deren Formen in das attiſche Drama herübergenommen. Ungeſucht bieten ſich ihnen ſo die erwünſchteſten Variationen für den Ausdruck des poetiſchen Gedankens. Solange der Verlauf der Handlung in Rede und Gegenrede hinfließt, welche die Gedankenreihen von Spieler und Gegenſpieler in ruhiger Folge darſtellen oder in ſcharfgeſchliffener Dialektik aufeinanderprallen laſſen, iſt das Gewand der Rede der ſechsfüßige jambiſche Trimeter. Betritt die Stimmung dagegen das Grenzgebiet zwiſchen den Reichen des Denkens und Fühlens, ſo kommt das Rezitativ mit oder ohne muſikaliſche Begleitung zu ſeinem Recht. Quillt ſchließlich aus den Tiefen der Seele der reine Strom des Gefühls und ſucht ſeinen Ausdruck, dann ertönt das lyriſche Lied. Die biegſamen Formen und melodiöſen Laute der griechiſchen Sprache bieten dem Dichter einen Stoff, wie er bildſamer nicht zu denken iſt. Das zeigen zunächſt die Versmaße des Rezitativs. Unſer Dichter gebraucht dazu vorwiegend den anapäſtiſchen Dimeter, deſſen Reihen der Paroimiakos in kürzere oder längere Syſteme gliedert, und den jambiſchen Trimeter, der im Rezitativ natürlich

nicht wie im Dialog geſprochen wird. Selten iſt die Verwendung des trochäiſchen Tetrameters und des kykliſchen daktyliſchen Hexameters. Der trochäiſche Tetrameter iſt urſprünglich ein Tanzmaß, was der Chor im Frieden des Ariſtophanes (V. 325) ausdrücklich angibt. Die älteſte Tragödie hat ihn häufig als Dialogvers, wie unter anderm die Perſer noch zeigen, doch wird er aus dieſer Stellung bald durch den jambiſchen Trimeter verdrängt. Sophokles gebraucht ihn für den Dialog überhaupt nicht mehr, ſelten auch für das Rezitativ: ſo mit Verteilung unter zwei Sprecher am Schluß des König Ödipus (V. 1515 ff.) und des Philoktet (V. 1402 ff.), auch Öd. auf Kol. V. 887 ff. Euripides und die Komödie greifen wieder häufig auf ihn zurück. — Eine ſeltene Form des Rezitativs iſt auch der daktyliſche Hexameter. Er findet ſich in den Trachinierinnen, z. B. V. 1018 ff. und im Philoktet V. 839 ff.

Dieſe Rezitativmaße ſetzen dem Verſtändnis des modernen Leſers keine Schwierigkeit entgegen. Sie wird aber ganz erheblich, wenn wir uns den rein lyriſchen Partien nähern, deren Rhythmus im Geſang an unſer Ohr dringt. Allerdings kann man, auch ohne muſikaliſche Veranlagung, leicht die hauptſächlichen Versmaße erkennen und leſen, deren ſich Sophokles bedient; auch ihr Ethos, ihr Charakter, iſt durch den Unterſchied des Fluſſes bald klar, und ebenſo die Urſache, warum der Dichter bald in dem einen, bald in dem andern ſeine Gedanken und Gefühle ausprägt. Von ſolchen leicht faßlichen lyriſchen Maßen liebt und verwendet Sophokles weitaus am meiſten die Logaöden, beſonders Glykoneen. Ihr weicher Klang und ſchöner Fluß liegt und gelingt unſerm Dichter am beſten. Zahlreiche Beiſpiele bietet jedes Stück. Den höchſten Grad leidenſchaftlicher Erregung drückt dagegen der Dochmius mit ſeinen hart aufeinander ſtoßenden Accenten aus. Darum gebraucht ihn der Dichter überall in Szenen wilder Aufregung und Verzweiflung, ſo im Ajas V. 349 ff., in der Antigone V. 1261 ff., im König Ödipus V. 1314 ff. (wo die Auflöſungen in lauter Kürzen die äußerſte Steigerung des Schmerzes malen), ſo im Ödipus auf Kolonos V. 835 ff., als die Gewalttat Kreons die Greiſe in Zorn und Empörung verſetzt. So ſtößt auch Elektra nach der Anagnoriſis V. 1233 ff. das Übermaß ihrer Freude in vereinzelten Dochmien gewiſſermaßen unartikuliert heraus. — Doch

auch den kyklischen Daktylus liebt der Dichter zum Ausdruck der Unruhe, der Freude und des Schmerzes, wozu er sich seines flüchtigen Charakters wegen eignet, und zwar überwiegend in der Zusammenfügung zu katalektischen wie akatalektischen Hexametern und Tetrametern, zum Teil bunt aneinander gereiht: Hexameter (katalektisch) Kön. Öd. 151 ff.: 159 ff., El. 157 (katalektisch), 134 (akatalektisch), Tetrameter (akatalektisch) in der Parodos des Ajas 172: 182, gefolgt von einem katalektischen daktylischen Trimeter, El. V. 124 f.: 140 f., Phil. V. 1197 ff. (akatalektisch und katalektisch), Öd. auf Kol. V. 228 ff., in den letzten beiden Fällen ohne strophische Responsion. — Daß auch diese daktylischen Verse in Systemen rezitativisch gesprochen, in Strophen gesungen wurden, würde schon ihre Verwendung zur Strophenbildung zusammen mit andern lyrischen Maßen beweisen, auch wenn Aristophanes am Schluß der Frösche das daktylische Schlußsystem nicht ausdrücklich als *μέλος*, Lied, bezeichnete (V. 1526).

Aber mit diesen Haupttypen ist der Reichtum der lyrischen Metra bei weitem nicht erschöpft. Das nur der Tragödie als poetischer Gattung eigentümliche Merkmal, daß in ihr wesensverschiedene Elemente vereinigt sind, tritt auch in den Formen der Chorgesänge hervor. Die attischen Dichter haben die Versmaße und Melodien, welche die einzelnen griechischen Stämme für ihre Lieder und Gesänge original geschaffen haben, in die Tragödie herübergenommen und für den lyrischen Ausdruck mannigfaltiger und wechselnder Stimmungen verwertet. So sind die kompliziertesten melischen Gebilde entstanden. Die richtige Wiederzerlegung in ihre Elemente und die reine Darstellung der letzteren wird noch lange eine schwierige Aufgabe der Philologie bleiben.

Wir betreten das dunkelste Gebiet des Landes, das wir zu durchwandern haben, wenn wir jetzt an die unaufschiebbar gewordene Beantwortung der Frage herantreten: wie hörte der Athener die Tragödien, deren Verse in blutloser Abstraktion auf tote Blätter gedruckt vor unsern Augen liegen? Wie wurden sie vorgetragen? Womit sich hinsichtlich der Chorpartien die weitere Frage verbindet: wann sprach oder sang der Chorführer, wann der ganze oder geteilte Chor?

Zweifellos verkennen zunächſt diejenigen die Kunſtform und damit das Weſen der griechiſchen Tragödie, welche ſie mit allen ihren Teilen in ein Singſpiel mit obligaten Tanzbewegungen verwandeln wollen. Der natürliche Ausdruck für Erzählung und Geſpräch iſt eben die der Proſa angenäherte gebundene Rede, in viel höherem Grade noch als der Vortrag des Epos. Und ſchon die Versmaße und die obigen Darlegungen geben eine klare Teilung an die Hand. Wir haben zu unterſcheiden zwiſchen deklamatoriſchem, rezitativiſchem und meliſchem Vortrag. Die Dialogpartien werden geſprochen, die lyriſchen geſungen; zwiſchen beiden ſteht das Rezitativ als halb rhythmiſch melodiöſer Geſang und halb lyriſch bewegtes Sprechen. Der Kunſtausdruck dafür iſt παραχαταλογή. In der Regel werden die Schauſpieler bei der rhetoriſchen Begabung und Schulung des ganzen Volkes ausgezeichnet geſprochen haben, und ſchon der Klang der Verſe bei dem ſüßen muſikaliſchen Wohllaut der griechiſchen Sprache muß ein Genuß geweſen ſein. Wir wiſſen auch, daß der attiſche Hörer für richtigen Ausdruck und Ton ein ſehr feines Ohr hatte und Stümper erbarmungslos auspfiff.

Ferner werden wir ſchließen dürfen, daß nicht der Chor, ſondern für ihn ſein Führer ſpricht, wenn er ſich am Dialog beteiligt. Leider hat kein gebildeter Zeuge der Nachwelt den Dienſt erwieſen, über dieſe Dinge, ſoweit ſie überhaupt zu fixieren ſind, eine ſyſtematiſche Aufzeichnung zu machen. Mehr als gelegentliche Andeutungen und Anekdoten ſind nicht bekannt, darum aber auch alle Vermutungen, welche man z. B. über die Verteilung der Chorpartien ausgeſprochen und aufgeſtellt hat, müßiges Gerede. Da ſoll dem Protagoniſten der Chorführer, dem Deuteragoniſten der Paraſtat, dem Tritagoniſten gar der Tritoſtat geantwortet haben. Woher will man das wiſſen, nach welchen im Weſen der Dinge liegenden Geſetzen die Verteilung im einzelnen vornehmen, wo man überhaupt in vielen Fällen nicht einmal weiß, welches die Rollen des Protagoniſten, Deuteragoniſten und Tritagoniſten ſind?

Die Rezitative ferner, ſoweit ſie einem ſingenden Schauſpieler antworten, werden ebenfalls von dem einen Chorführer, Perſon gegen Perſon, geſungen ſein. Ob aber bei den rein lyriſchen Wechſelgeſängen nicht der ganze Chor ſich beteiligte oder ob auch dann der Chorführer allein ſang, läßt ſich ſchon gar nicht entſcheiden. Ebenſo-

wenig, wie die reinen Chorlieder vorgetragen wurden. Das Weſen des Chorliedes erfordert ja, daß hier der Chor als Geſamtkörper oder doch hälftenweiſe in Aktion tritt. Singt und tanzt der ganze Chor? Singt der eine Halbchor, während der andere tanzt? Übernimmt der Chorführer teilweiſe den muſikaliſchen Vortrag, wie z. B. in den Strophen der meliſch-anapäſtiſch komponierten Parodos der Antigone? Singt er bei den Tanzliedern allein, während der Chor tanzt? Singt und tanzt in den epodiſch gedichteten Liedern der Chor ſo, daß die Strophe von dem einen Halbchor geſungen, von dem andern getanzt wird, die Antiſtrophe entſprechend, nur mit Vertauſchung der Rollen, während der ganze Chor ſtehend den Nachgeſang vorträgt?

Wir verfolgen die möglichen Kombinationen nicht weiter und behaupten nur folgendes. Wie bei unſern Marſchliedern lebhafter Schritt und taktmäßiger Geſang ſich nicht nur ſehr wohl verträgt, ſondern der Taktſchritt den Geſang geradezu herausfordert, ſo ſind die Einzugs- und Auszugslieder der Regel nach vom geſamten Chor geſungen, wenn ſie in anapäſtiſchen Syſtemen gedichtet waren. Tritt ſtrophiſche Fortſetzung ein, wie im Ajas, ſo mag ein kunſtvoller Tanz den einfachen Marſchtritt ablöſen. Für alle anderen Formen und Fälle, namentlich für Lieder von hyporchematiſchem, heiterem oder aufgeregtem Charakter, die alſo auch einen entſprechend lebhaften Tanz vorausſetzen laſſen, iſt dagegen zu bedenken, daß die Lungen dauerndes Tanzen und Singen zugleich nicht ertragen, wie das für den dramatiſchen Tanz bereits Lukianos ausdrücklich bemerkt hat: *κινουμένων τὸ ἄσθμα τὴν ᾠδὴν ἐτάραττεν*. Wir werden deshalb in der Regel Einteilung des geſamten Chors in eine ſingende und tanzende Hälfte annehmen müſſen, die ſich in regelmäßigem Turnus ablöſt. Auf alle ſonſtigen Verſuche, eine Verteilung der Funktionen zwiſchen Chor, Chorhälften und Chorführer in den Einzugs- und Standliedern vorzunehmen, verzichten wir ebenſo wie auf die Darſtellung der Möglichkeiten, nach denen der einziehende oder während des Dialogs in der Orcheſtra ſtehende Chor nach Rotten (*στοῖχοι*) oder Gliedern (*ζυγά*) geordnet ſein konnte.

Ebenſo mangelhaft ſind wir über den Tanz des tragiſchen Chors unterrichtet. Als kühle, ſchwerfällige Nordländer dürfen wir zunächſt allerdings niemals vergeſſen, daß der Tanz, d. h. die

rhythmiſche Bewegung des Körpers zu den Klängen der Muſik ein weſentliches Element an den Feſten des Dionyſos bildet, und daß ſein Organ, der Chor, ja die Wurzel der Tragödie iſt. Urſprünglich tanzt der Chor zu Ehren des Gottes. Für uns iſt eine Verehrung des Heiligen, Anzubetenden, die in der Tanzbewegung ihren Ausdruck findet, unfaßbar. Aber überhaupt ſteckt die Luſt zum Reigen mit muſikaliſcher Begleitung den ſüdlichen Menſchen im Blute und bricht bei allen feſtlichen Anläſſen hervor. Selbſtverſtändlich dann, wenn auf Höhepunkten menſchlichen Daſeins, wie bei einer Hochzeit, Jubel und Luſt die Herzen erfüllen. So ſchildert ſchon Homer (Il. XVIII 491 ff.) einen Hymenaios. Unter Fackelſchein führt ein feſtlicher Zug die Braut in ihr Haus, Jünglinge wiegen ſich im Reigen, Flötenſchall und Citherklang begleitet ſie. Aber auch die Götter ehrt man ſo, ſelbſt der ernſte Apollon will ſich ſo geehrt wiſſen. Der Dichter eines alten Hymnos auf Apollon beſchreibt den Gott, wie er einherſchreitet, die Phorminx in den Händen, lieblich ſpielend; tanzend und ſingend folgen die Kreter. Weckt aber vollends die Traubenleſe ſchon alle Geiſter der Freude, und läßt Homer (Il. XVIII 569 ff.) einen Knaben zur helltönenden Cither das Linoslied ſingen und Winzer und Winzerinnen im Takte ſtampfend und jauchzend dahinziehen, ſo begreifen wir den Tanz als Gottesdienſt an den Feſten, welche dem Gotte des Weins und der drängenden Luſt gefeiert werden. Ein ſinniger, grübelnder Gelehrter, welcher auf umfaſſendſter Beleſenheit fußte, hat ein ganzes Leben daran geſetzt, die rhythmiſche Orcheſtik der antiken Tragödie zu erforſchen und an den meliſchen Partien von Euripides' Hippolytos bis ins einzelnſte, Silbe für Silbe, Schritt für Schritt nachzuweiſen (Chr. Kirchhoff: Die dramatiſche Orcheſtik der Hellenen). Wir vermeſſen uns nicht, über dieſe Arbeit, ein Monument unglaublichen Fleißes und großen Scharfſinns, mit ein paar nichtsſagenden Worten abzuurteilen. So oder ähnlich kann es geweſen ſein; ob es wirklich ſo geweſen iſt, darüber geſtehen wir kein Urteil zu haben.

Gänzlich ſehen wir für unſern Dichter von Tanz oder rhythmiſchen Bewegungen der Schauſpieler ab, welche für einige Stücke des Euripides allerdings feſtzuſtehen ſcheinen, z. B. für die Rolle Jokaſtes in den Phoiniſſen (V. 315 f.). Man denke ſich den

geblendeten Ödipus nach der Kataſtrophe, Antigone vom Leben Abſchied nehmend, Ajas zwiſchen den geſchlachteten Tieren auf dem Ekkyklema ſitzend, den gelähmten Philoktet, den todwunden Herakles auf der Bahre mit Tanzgeſten agieren, ſo wird der Widerſinn einer ſolchen Vorſtellung ſofort offenbar.

Um für den Tanz des tragiſchen Chors die richtige Grundanſchauung zu gewinnen, darf man einmal nicht vergeſſen, daß die Handlung der Tragödie immer ernſte, oft ſchreckliche Mythen vorführte, dann, daß der Chor aus Greiſen, edlen Frauen, Sklavinnen, Kriegsgefangenen, Flüchtlingen und ähnlichen Perſonen beſtand. Die tragiſche Grundſtimmung wie der Charakter ſolcher Chormitglieder bedingen alſo auch einen ernſten, feierlichen Tanz (ἐμμέλεια), der ſich von dem unanſtändigen Kordax der Komödie und der ausgelaſſenen Sikinnis des Satyrſpiels im Weſen unterſchied.

Die Bewegungen, welche der Chor innerhalb eines Liedes vollführte, mag der Dichter unter dem Beirat eines durchgebildeten Tanztechnikers zu einem in ſich abgerundeten Ganzen komponiert haben. Ein ſolcher Schritttanz ſetzt ſich, wenn wir etwa unſer Menuett oder ein einfaches Ballett für unſre Vorſtellung als Anhalt zu Hilfe nehmen, aus zwei Teilen zuſammen: den Pas, genau abgemeſſenen Schritten der einzelnen Choreuten, welche in ihrem Geſamtüberblick ein immer wechſelndes Bild anmutiger Bewegung bieten (φοραί), und den Tableaux, welche den wohlberechneten Schlußeffekt der an ihr Ziel gelangten Bewegungen jeder Einzelgruppe in ſeiner Totalität darſtellen (σχήματα). Um die Ausführung der komplizierten Bewegungen zu erleichtern, waren auf den Boden des Orcheſters Striche gezogen, welche dieſe in kleine Felder für die Tanzpas abteilten. Welche Bilder nun ſich dem Blicke jedesmal boten, entzieht ſich natürlich der Vorſtellung. Die angeborne Grazie und die erworbene Kunſtfertigkeit der gymnaſtiſch geſchulten Hellenen werden aber dieſe Tänze ebenfalls zu einem herzerfreuenden Anblick gemacht und der gegenſeitige Wetteifer der kämpfenden Chöre, die ja urſprünglich allein als Sieger in den tragiſchen Agonen aufgezeichnet wurden, das Ihrige getan haben, um uns auch von dieſem Teile des Geſamtkunſtwerks nicht gering denken zu laſſen.

Das Rückgrat der Tanzbewegung bildet *musikalische Begleitung*. Ihr Instrument ist die Flöte. Das mag auf den ersten Blick auffallend erscheinen, wenn man sich an die bekannte Abneigung des Griechen gegen ein musikalisches Werkzeug erinnert, dessen Handhabung das Gesicht entstellt. Doch man wußte wohl, was man tat, wenn man den durchdringenden Ton der Flöte wählte statt der flattrigen, dünnen Kitharaklänge. Wir brauchen nur ein preußisches Bataillon an uns vorübermarschieren zu sehen, um die Wirkung der gellenden Querpfeifen zu erkennen, welche, unterstützt von der Begleitung der rasselnden Trommeln, den eigentlichen Nerv des Taktes bilden. Musikalisch schön ist der Ton der Flöte wahrlich nicht, wenigstens für uns, wenn auch Sophokles in den Trachinierinnen V. 641 sie *καλλιβόας*, „schöntönend", nennt und die lange griechische Doppelflöte ihm größere Weichheit verlieh als das kurze Holz der preußischen Spielleute. Die Flöte kann nur den Zweck gehabt haben, den Takt scharf zu markieren, die Melodie der Sänger zu stützen, bei Rezitativen Begleitfiguren zu spielen und die Schlüsse der Strophen durch Kadenzen oder Codas zu verzieren. Die Flöte ist also ausschließlich begleitendes Instrument zu Gesang und Tanz.

Gesang ist *Musik*; ein Viertel bis ein Drittel des Gesamtumfangs der Sophokleischen Tragödien wurde gesungen. Wollen wir also ihren ästhetischen Eindruck verstehen, so müssen wir schließlich eine Antwort auf die Frage zu finden suchen, welchen Anteil die Musik an der Tragödie gehabt hat. Uns Deutschen wird dies Problem in erster Linie Herzenssache sein.

Auch das ergreifendste Gedicht, das machtvollste Drama spricht noch nicht alles aus, was die Menschenbrust erfüllt und bewegt. Unter der Welt der Gedanken liegt das wunderbare Reich der Gefühle, dem geheimnisvollen Meere vergleichbar, dessen Spiegel keine Welle kräuselt, in dessen Tiefen aber dunkle Gewalten schlummern. Sie erwachen und setzen den stillen Untergrund in Bewegung. Da rauscht es, da schäumt es auf und dringt empor, unfaßbar dem Gedanken, unsagbar der Sprache. Und doch gibt es Organe, welche diese Welt erfassen und welche einzelnen Auserwählten in solcher Vollkommenheit geschenkt sind, daß sie auszu-

drücken vermögen, was die Menge nur dumpf empfindet. Die Sprache dieſer in ihren tiefſten Schächten unerforſchbaren Welt iſt die Muſik, ihre Begnadeten ſind die Tondichter. Den wenigſten iſt es gegeben, in dieſer Sprache zu ſprechen, nicht allen, ſie zu verſtehen und ihre Seele mit dem Zaubertrank zu erquicken, der den Menſchen für Momente unter die Seligen verſetzt. Gewiß, es iſt ſchon ein Glückgefühl, an der Hand des Dichters das Reich der Ideale zu betreten, ſich in die Schönheit einer poetiſchen Schöpfung zu verſenken und etwa Schillers Nänie durchzudenken und nachzuempfinden. Aber der Dichter vermag nicht alles auszuſprechen; die tiefſten Gefühle weckt doch erſt die Muſik. Und ſelig der, dem die Tränen fließen, wenn die Tonflut der Brahmsſchen Muſik zu dieſer Dichtung an ſein Herz dringt:

„Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene ſtirbt.“

So ſpricht unſer herrlicher deutſcher Schiller in Worten griechiſchen Maßes und klaſſiſcher Einfachheit. Aber erſt die Muſik, welche dieſe Dichterworte in ein Meer unausſprechlicher Gefühle taucht, vermag in der Seele die ſchmerzenvollen Wonnen zu entfeſſeln, welche uns arme Sterbliche auf Augenblicke über alles Erdenelend erheben. In ſolchen Augenblicken aber brauchen wir ſelbſt die Olympier nicht zu beneiden.

Und wir Deutſche ſind das Volk, welchem die Götter verliehen haben, die Sprache dieſer Kunſt zu ſprechen wie kein anderes. Seltſam genug: wer an den Küſten unſeres Vaterlandes wohnt, wird von den ſchweigſamen, nach innen gewandten Menſchen unſeres Nordens nicht leicht einen Sang aus voller Bruſt vernehmen; das Volk beginnt erſt im Süden zu ſingen und zu ſpielen. In den Alpentälern klingt die Zither, in Böhmen und Ungarn die Geige, wo nur Menſchen lieben und leiden. Und doch weiſt Beethovens Name und Stammbaum nach dem Nordmeer, hat Brahms' Wiege in Hamburg, dieſer Stadt des nüchternſten Geſchäftsſinns, geſtanden, ſind Bach, Händel und Robert Schumann in Mitteldeutſchland geboren, hat das deutſche Lied, das geiſtliche wie das weltliche, ſeinesgleichen nicht. Die andern Völker haben ihre Dichter, Maler und Bildhauer, ſo groß und größer als die unſern; zu den geheimnisvollen Tälern und Höhen des Zauberlandes Muſik zu dringen,

ſeine Schätze zu fördern iſt keinem Volke in dem Maße beſchieden worden wie dem unſern.

Nun entdecken wir, daß dasjenige Volk des Altertums, dem wir nach Art und Unart am meiſten gleichen, welches alles, was ſeine Künſtlerhand berührt, in Schönheit und Seele verwandelt, die Griechen, daß dieſes Volk für ſeine höchſte poetiſche Schöpfung, die Tragödie, eben die Kunſt herangezogen hat, welche die Stärke des unſern iſt. Wie haben die Melodien geklungen, in denen der tragiſche Held ſein Leiden ſang, mit denen der tragiſche Chor ſeinen Schmerz und ſeine Luſt ausdrückte, alle die wechſelnden Gefühle kundgab, die ſeine Bruſt erfüllten, ſein Herz bewegten? Sollten wir ſie nicht nachſchaffen können? Sollten wir an dieſer Stelle nicht ungeahnte Schätze heben können?

Der Verſuch iſt mehr als einmal gemacht, mit Begeiſterung und muſikaliſchem Vermögen und Nachdenken, und doch iſt er mißlungen, vor allem durch die Anwendung der Mittel und Kräfte, welche uns Modernen in reichſter Fülle zu Gebote ſtehen. Denn gerade die unhiſtoriſche Übertragung unſeres muſikaliſchen Empfindens, unſerer polyphonen Muſik auf die Texte der griechiſchen Tragödie vernichtet die Einheit des antiken Kunſtwerks. Das wird jedem in die Schule der Griechen gegangenen Hörer klar geworden ſein, der einer Aufführung der Antigone mit der Mendelsſohnſchen Muſik beigewohnt hat. Hier ſtoßen die unverſöhnlichſten Gegenſätze aufeinander. Trotz aller Schönheit und Größe des Mendelsſohnſchen Tonſatzes (welchen übrigens dasſelbe Schickſal trifft wie die Chordichtungen, daß er nämlich immer ſchwächer wird), ja, gerade durch das Vorwalten, nein, durch die ausſchließliche Herrſchaft des muſikaliſchen Elements wird vor allem die Geſchloſſenheit der äſthetiſchen Grundſtimmung zerſtört, welche Vorbedingung für die Wirkung aller Kunſt iſt. Jäh, unvermittelt wird die Seele aus einer Welt in die andere geworfen. Kaum hat der Dialog die Handlung in ruhigem Fluß bis zu einem Abſchnitt geführt, ſo faſſen uns die Töne einer vollſtimmigen, brauſenden Muſik, deren Text man nicht verſteht, wenn man ihn nicht im Kopf hat — und die Alten hatten keine Textbücher —, der aber ſelbſt alsbald vollkommen Nebenſache wird. Die höchſte Wirkung der Poeſie wird zerſtört eben durch die Entfaltung der höchſten Kraft der Muſik, und umgekehrt. Beide

Künſte können und ſollen ſich wohl gegenſeitig unterſtützen, die Muſik kann aus einem Liede Gefühle herausholen, welche der Dichter nicht auszudrücken vermag, aber eine Vermählung des höchſten dichteriſchen Kunſtgebildes, der Tragödie, mit der höchſten, reinſten Offenbarung der Muſik, z. B. der Symphonie, zu einem Geſamtkunſtwerk höherer Einheit, von dem Wagner träumte, iſt unmöglich. Man denke ſich z. B. Shakeſpeares Macbeth von Beethoven in Muſik geſetzt. Das könnte nur eine Oper werden, alſo ein im Grunde unorganiſches Zwitterweſen.

Für die griechiſche Tragödie als muſikaliſches Kunſtwerk oder als Teil eines ſolchen iſt aber auch noch die ungeheure Kluft zu bedenken, welche die griechiſche Muſik von der modernen trennt. Erſt die Niederländer (alſo wieder Germanen), und von ihnen lernend die Meiſter des italieniſchen Kirchengeſangs haben unſere Harmonie und Polyphonie geſchaffen, ohne welche uns Produkte eines andern muſikaliſchen Denkens ganz unverſtändlich und ungenießbar geworden ſind. Wir haben dann die Schule von Bach bis Beethoven durchgemacht, und die Reihe der unſterblichen Meiſter, welche mit dieſen beiden Eckſteinen deutſcher Muſik eine Phalanx bilden, hat uns erſt gezeigt, welcher Entwicklung dieſe flüchtigſte und doch ergreifendſte aller Künſte fähig iſt. Damit iſt uns ſchon der Geſichtspunkt gegeben, den wir nicht aus dem Auge verlieren dürfen, wenn wir die griechiſche Muſik und ihre Wirkungen würdigen wollen.

Allerdings ſind die Griechen auch die Schöpfer einer künſtleriſchen Muſik geweſen, und jede Vorleſung eines modernen Muſikprofeſſors geht von den Tonarten aus, welche ſie erfunden und benannt haben. Aber muſikaliſch zu hören ſind die meiſten unſerem Ohr ein wahrer Greuel. Der Umfang der Tonleiter beſtimmte ſich nach der Zahl der Saiten, mit denen die Kithara beſpannt wurde. Auf der Grundlage des Tetrachords entſteht die Haupttonleiter der klaſſiſchen griechiſchen Muſik, die doriſche: e, f, g, a, h, c′, d′, e′. Später erweiterte ſich der Umfang der Tonſkala zu zwei und durch Umſtimmen der Saiten nach der Höhe hin auf drei Oktaven. Am vielſeitigſten wurde Kitharaſpiel und Geſang im aſiatiſchen Griechenland ausgebildet. Beſonders iſt Äolien, die Heimat der Lyrik, auch die Wiege des Virtuoſentums,

welches die ſchlichten, ernſten Chorgeſänge, eine Leiſtung des Dorertums, im Mutterlande zurückzudrängen begann. So begründete Terpander von Lesbos den kitharodiſchen Nomos. Er iſt der erſte große Künſtler, welcher bei Feſten Solo ſingt und ſich ſelbſt auf der großen Kithara begleitet. Dieſer Sologeſang wurde mit der Zeit immer künſtlicher und raffinierter, er blieb im Altertum diejenige muſikaliſche Leiſtung, welche das Publikum am höchſten bewunderte. Seine Wirkung läßt ſich, wie früher gezeigt wurde, deutlich in den ſpäteren Tragödien verfolgen.

Während Plato im Laches (188 D) die doriſche Tonart als die einzige echt helleniſche Harmonie bezeichnet, entſtanden in Kleinaſien noch zahlreiche andere Tongeſchlechter. Sie unterſcheiden ſich nicht bloß durch einen verſchiedenen Anfangston der Oktave, ſondern vornehmlich durch verſchiedene Intervalle zwiſchen den einzelnen Tönen. Jede hat ihr beſtimmtes Ethos. Dieſes veranſchaulichen wir uns am beſten, indem wir an die ganz verſchiedene Farbe unſeres Dur und Moll denken und an die Wirkung, welche ſie auf unſere Gemütſtimmung ausüben. Danach hat ſie ja auch der Komponiſt für ſeinen Tonſatz zu wählen. Das feurige, mit jubelndem Aufſchwung beginnende: „Wohlauf noch getrunken den funkelnden Wein“ konnte Robert Schumann nur in Dur ſetzen, das ſchwermütige, tieftraurige Claudiusſche: „Vorüber, ach, vorüber geh, wilder Knochenmann“ komponierte Franz Schubert in Moll, der Stimmung entſprechend, welche das melancholiſche, rührende Gedicht in unſerer Seele erweckt. Bei der Wichtigkeit, welche die Muſik als ein Hauptunterrichtsfach für die Erziehung der helleniſchen Jugend hatte, verwarfen oder empfahlen die führenden Männer die Verwendung der einzelnen Tongeſchlechter. Als das einzige, welches in jeder Hinſicht geeignet ſei, die Jugend zum Ernſt, zur Männlichkeit, zum Kampf zu erziehen, bezeichnet Plato im Staat und Ariſtoteles in der Politik die doriſche Weiſe; Ariſtoteles nennt ſie auch geradezu das ἦθος ἀνδρεῖον. Außer ihr läßt Plato nur noch die phrygiſche zu (Staat 399 A.). Vor allem wurde die lydiſche als ſchlaff und weichlich getadelt. Sophokles bevorzugte in ſeinen Kompoſitionen — der Dichter war ja auch zugleich Muſiker — ſtets die althelleniſche Tonart, wenn er auch nach der Angabe des Muſiktheoretikers

Ariſtoxenos als erſter atheniſcher Dichter die phrygiſche Tonart einführte.

Daß die Kithara, obgleich das einzige echt helleniſche Muſikinſtrument, zur Begleitung des Chorgeſanges ſich nicht eignete, ſondern nur die Flöte, iſt bereits früher erwähnt. Sie begleitete zweiſtimmig, aber nur in Quinten oder Quarten. Wie ſchrecklich eine ſolche Begleitung unſerem Ohr klingen muß, wird jedem deutlich werden, der ſich einmal dieſe Intervalle in doriſcher Tonart auf dem Klavier oder der Geige auf und ab ſpielend angibt. Damit ſoll natürlich nicht auf die griechiſche Muſik geſcholten werden; nur müſſen wir uns, um nicht irrigen Vorſtellungen Raum zu geben, den fundamentalen Unterſchied in den Klangwirkungen zwiſchen einſt und jetzt immer gegenwärtig halten. Niemals ſang außerdem der Chor mehrſtimmig, alle Lieder ſind uniſon gehalten. Auch an Melodie und Takt legen wir jetzt einen anderen Maßſtab. Wir können darüber urteilen, da die Tabellen des Alypios der Wiſſenſchaft die Deutung der griechiſchen Notenſchrift und ihre Umſetzung in moderne ermöglicht haben und da uns einige griechiſche Originalſätze in Noten erhalten ſind. Von den neueſten Funden iſt für das Drama am bemerkenswerteſten eine Chormelodie aus dem Oreſtes des Euripides (dieſer Dichter komponierte aber nicht ſelbſt); man entdeckte ſie auf einem Papyrusfetzen, der aus einem ägyptiſchen Grabe ſtammt. Für die Erkenntnis jedoch des Unterſchieds zwiſchen unſerem und dem griechiſchen Empfinden geben uns die andern Stücke[1] weit wichtigere Aufſchlüſſe. Auch wer für griechiſche Muſik begeiſtert iſt, wird zugeben müſſen, daß der Eindruck der Kompoſitionen zum mindeſten fremdartig bleibt, wenn man nämlich die Zutaten des modernen, polyphonen Begleitſatzes abzieht. Schon der Fünfachteltakt des erſten delphiſchen Hymnos auf Apollon aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr., den die Franzoſen 1893 in Delphi fanden und der in Athen und für Athener komponiert wurde, iſt für uns als durchgehende Taktart vollkommen unerträglich, ebenſo das Konglutinat von Dreiviertel- und trioliſchem Sechsachteltakt in den beiden Pindaroden, widerhaarig auch die Betonung des Sechsachtel in dem Grablied auf dem Stein des Seikilos.

[1] „Die Reſte der altgriechiſchen Tonkunſt," bearbeitet von O. Fleiſcher. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1899.

Die Melodien ferner ſagen uns nichts, außer der des Gebets an die Muſe (aus ſpäter Zeit!), die beiden f im vierten und ſechſten Takte des Liedes auf Seikilos ſtatt fis ſind unſerem Ohr eine Barbarei, und der Bearbeiter empfiehlt mit gutem Grund, beim Singen „ja nicht länger auf dieſem Ton zu verweilen“.

Dieſer ſchroffe Gegenſatz im muſikaliſchen Empfinden der Griechen von dem unſeren zeigt ſich ſchließlich auch in der Tatſache, daß die lydiſche Tonart, deren Charakter ihnen weichlich ſchien, unſer Cdur iſt, die doriſche, welche ihnen kraftvoll und männlich war, unſerm Emoll entſpricht. Die Tonempfindung hat ſich alſo in ihr genaues Gegenteil verkehrt.

Aus dieſen völlig ſicheren Beobachtungen müſſen wir ſchließen, daß uns die lyriſchen Teile einer griechiſchen Tragödie im Originalvortrag durchaus fremdartig berühren, wenn nicht abſtoßen würden. Wo uns an unſeren geiſtlichen und weltlichen Chören die mehrſtimmige, kunſtvoll entwickelte Harmonie entzückt, begleitet von den farbenreichen Klängen eines gleichfalls polyphonen Orcheſters, da vernahm man dort nur ein Uniſono der Stimmen, welche der ſcharfe Ton einer zweiſtimmigen Flöte ſtützte. Auch an die antike Melodie dürfen wir nicht die Anſprüche einer modernen machen; ſie nähert ſich vielmehr unſerm Rezitativ und geht immer wieder auf denſelben Ton als Ruhepunkt zurück. Das Rezitativ der Griechen aber iſt ein Halbgeſang mehr nach der Seite des melodiöſen Sprechens als Singens. Dennoch ſollen wir von den muſikaliſchen Leiſtungen des Chors und der Schauſpieler keineswegs verächtlich denken. Davor ſchützt ſie ſchon der hohe Wert, den der Hellene auf die Muſik legte, die durchgehende muſikaliſche Bildung des Freien und der Künſtlergeiſt dieſes Volkes, dem ſich alles in Schönheit und Harmonie auflöſte.

In ihrer Geſamterſcheinung betrachtet bleibt aber die griechiſche Tragödie dem Grundcharakter nach ein poetiſches, nicht ein muſikaliſches Kunſtwerk. Dieſe Auffaſſung beſtätigt auch das bezeichnende Wort Plutarchs, daß Rhythmus und Melodie die Zukoſt der Rede iſt. Plutarch iſt zwar ein Sohn der griechiſchen Renaiſſance, ſah aber noch altgriechiſche Dramenaufführungen, die ſich ſeit dem fünften Jahrhundert nach der muſikaliſchen Seite in unſerem Sinne höchſtens noch vervollkommnet haben konnten.

Tanz und Geſang, dieſe rhythmiſchen Künſte, welche aus dem Weſen und der Aufgabe des Chors entſpringen, legen ſich wie anmutige Arabesken um den plaſtiſch gemeißelten Körper der Handlung, ihn bei Sophokles mit ihrem Blätter- und Rankenwerk hebend und verzierend, nicht mehr, wie bei ſeinen Vorgängern mit einer Ausnahme überwuchernd und erdrückend. Läßt ſich überhaupt, wovon noch mancher Moderne träumt, ein Kunſtwerk ſchaffen, welches alle Sondergattungen als dienende Glieder in ſich aufnimmt und zu einem neuen Organismus höherer Ordnung und von unausſprechlicher Wirkung verſchmilzt, ſo hat dies die griechiſche Tragödie mit der Oreſtie des Äſchylus und mit der Antigone und dem König Ödipus des Sophokles geleiſtet. Die Wiedergeburt der griechiſchen Tragödie dagegen aus deutſchem Geiſt und dem deutſchen Mythus durch die Zaubermacht der dionyſiſch-berauſchenden Muſik — ihr erſter Prophet iſt Richard Wagner — bleibt ein Trug- und Wahnbild, welches nur in den myſtiſchen Viſionen Nietzſches und den krankhaften Zuckungen ſeines fieberhaft arbeitenden Gehirns lebt.

V.

Die Elemente einer Tragödienaufführung im fünften Jahrhundert.

Daß ein Kunſtwerk, um ſeine volle äſthetiſche Wirkung auszuüben, ſo zu betrachten und aufzunehmen iſt, wie es die Geſetze ſeiner Gattung erfordern, erſcheint als ein ebenſo einfacher wie ſelbſtverſtändlicher Satz. Prüfen wir aber an dieſem Maßſtab, wie die Mehrzahl der Menſchen, denen äſthetiſche Bildung und künſtleriſcher Genuß ein Lebensbedürfnis iſt, die Gebilde originaler Kunſt tatſächlich kennen lernt, ſo iſt zu geſtehen, daß ſie ſich meiſtens mit Surrogaten begnügen muß. Das Weſen der Malerei iſt die Farbe: dieſe verſchwindet in den Reproduktionen, mit denen wir die Wände unſerer Wohnungen ſchmücken; die Schöpfungen der Architektur und Plaſtik wirken nur im Raume, an dem Platz und in der Umgebung, für die ſie beſtimmt ſind: auf eine Fläche als Zeichnung projiziert und auf einen einſamen Bogen Papier verbannt, büßen ſie den körperlichen Reiz ihrer Erſcheinung ein und entziehen dem Betrachtenden die Wirkung des edlen Materials, aus dem ſie geformt ſind. Eine Symphonie bedarf zur Entfaltung ihrer Klangwirkung der Inſtrumente, deren Ton und Farbe dem Komponiſten zum Ausdruck ſeiner Gedanken dient, ein Oratorium der Pracht und des Adels der menſchlichen Stimme: wir müſſen in den meiſten Fällen zu dem dürftigen Klavierauszug und zu dem klapprigen Mechanismus des Pianos greifen, um eine Vorſtellung von dem zu erhaſchen, was die Meiſter gewollt haben.

Dasſelbe Mißverhältnis zwiſchen Ideal und Wirklichkeit iſt an den Schöpfungen der Poeſie zu beobachten, aus deren Quell doch der Menſch den beſten Teil ſeiner künſtleriſchen Erziehung und Erbauung ſchöpfen ſoll. Gewiß, die Schönheit eines Liedes, eines Dramas kann uns auch durch Lektüre aufgehen; aber jenes iſt doch — und aus dieſem Zweck entſpringen Inhalt und Form — zum Singen, dieſes zum Aufführen in körperlicher Wirklichkeit gedacht und gedichtet. Darum ſollen wir uns eine Ode der Sappho

geſungen, eine Tragödie des Sophokles im Theater geſpielt vorſtellen, erſt dann werden wir den Abſichten des Dichters gerecht, erſt dann dringen wir ganz in die Seele des Kunſtwerks ein. Sicher ſind wir ergriffen und gerührt, wenn wir Romeo und Julie geleſen haben und unſern Shakeſpeareband aus der Hand legen, aber wie armſelig ſind dieſe Empfindungen gegen die Erſchütterung unſerer Seele, gegen die Aufwühlung wonnevoll ſchmerzlicher Gefühle, welche die geheimnisvolle Macht des Dichters erſt durch die Verkörperung ſeiner Gebilde auf der Bühne mit Hilfe der Schauſpielkunſt entfeſſelt!

Wie alſo ſah der Athener des fünften Jahrhunderts die Tragödien ſeiner großen Dichter?

Dieſe Frage iſt ebenſo leicht geſtellt wie ſchwer beantwortet. Um eine Antwort zu finden, müſſen wir uns auf einen Kampfplatz begeben, der in den letzten Jahrzehnten vom erbitterten Streite der Meinungen widerhallte. Es iſt jetzt etwas ſtiller geworden, die Anſichten aber ſtehen ſich, wenn auch manche irrige Vorſtellung endgültig zu den Toten geworfen iſt, immer noch ſchroff gegenüber. Und mit Reſignation müſſen wir ein Wort des trefflichen Robert und einen Satz von Wilamowitz vorausſchicken. Robert ſagt: „Das Theaterproblem bedarf jetzt wie eine überreizte Patientin dringend der Ruhe," v. Wilamowitz: „Wer ſich nicht ſelbſt täuſcht, ſei es mit den Seifenblaſen freier Fiktion, ſei es mit den dunſtigen Bildern, die die Modernen aus tauſend Zitaten, die nichts beweiſen, mühſam zuſammengequalmt haben, der muß geſtehen, daß er eigentlich nicht weiß, wie eine Tragödie geſpielt ward."

Trotzdem liegt der Fall nicht ganz verzweifelt. Bekanntlich beherrſchten die Lehren des römiſchen Baumeiſters Vitruv und des ſpätgriechiſchen Gelehrten Pollux bis in die achtziger Jahre des abgelaufenen Jahrhunderts die Vorſtellungen, welche ſich die philologiſche Welt ſowie die nicht zünftigen Freunde des Altertums von dem Theater der Griechen machten. Man bedachte nicht, daß Vitruv nur die Bauten des helleniſtiſchen Theaters kannte und ſeinen Konſtruktionen und Beſchreibungen zugrunde legte, man warf nicht einmal die Frage auf, ob es nicht auch hier ein hiſtoriſches Geſetz

gebe, welches jene Steinbauten erſt als letzte Form eines jahrhundertelangen Entwicklungsprozeſſes erzeugte. So konſtruierte man denn auch für das klaſſiſche Jahrhundert eine Bühne, auf welcher ſich ſelbſt die kühnſte Phantaſie keine Tragödie der drei Meiſter geſpielt denken kann. Auf einem Podium von zwölf Fuß Höhe, auf einem Streifen von fünf Fuß Breite Dramen wie die Oreſtie, König Ödipus, Euripides' Herakles oder Elektra in Szene zu ſetzen iſt ein Ding der Unmöglichkeit, beſonders wenn man die innige Verbindung des Spiels von Chor und Darſtellern im Auge behält, — den Chor aber kann man doch beim beſten Willen nicht entbehren. So gelangte man denn unter anderm zu Verkehrtheiten wie die Wieſelerſche Theorie der Thymele, zu jenem fabelhaften Gerüſt als Standort des Chors etwa in Zweidrittelhöhe der Vitruvſchen Bühne und vor dieſer aufgeſchlagen.

Mit ſolchen Irrtümern haben bekanntlich die jahrelang fortgeſetzten Unterſuchungen Dörpfelds, welche vornehmlich über das Dionyſostheater in Athen Klarheit ſchafften, gründlich aufgeräumt. Die Reſultate ſind in dem ſchönen Buche „Das griechiſche Theater, von Dörpfeld und Reiſch, Athen 1896" niedergelegt.

Nach Dörpfelds Theorie iſt die vordere, ſkulpturierte Stützwand der ſchmalen Bühne Vitruvs vielmehr die Wand, *vor* welcher zu ebener Erde in der Orcheſtra geſpielt wurde, mithin der *Hintergrund*, und jene Bühne das *Dach* des Hintergrunds für Götter und andere in der Höhe auftretende Perſonen. Obwohl heftig bekämpft, wird dieſer weſentlichſte Teil der Dörpfeldſchen Lehre für immer das Fundament bleiben, auf dem man weiterbauen muß, während andere ſeiner Annahmen irrtümlich oder unbeweisbar und überflüſſig ſind, ſo z. B., daß auch in helleniſtiſcher Zeit ausſchließlich in der Orcheſtra geſpielt ſei, ſo die Annahme einer in zwei Hälften zu zerlegenden und nach rechts und links verſchiebbaren Hinterwand, der ſogenannten scaena ductilis.

Unerwartet iſt der alten Schule in jüngſter Zeit ein namhafter Vorkämpfer in dem um die Erklärung des pergameniſchen Altars hochverdienten Archäologen *Puchſtein* erſtanden.[1] Indem er ſich unter Verzicht auf alle literariſchen Zeugniſſe außer Vitruv

[1] Puchſtein, Die griechiſche Bühne. Eine architektoniſche Unterſuchung. Berlin 1901.

und Pollux lediglich auf die Unterſuchung der Ruinen beſchränkt, kommt er zu dem Reſultat, daß „nicht der geringſte Widerſpruch zwiſchen Vitruv und den echt griechiſchen Skenen beſteht", und fügt gelaſſen hinzu: „Sollte ſich die Philologie nicht mit der Geſtalt des antiken Theaters abfinden können, wie ſie nach meiner Unterſuchung und Auffaſſung der Reſte rekonſtruiert werden muß, ſo iſt das ihre Sache." Worauf Robert, auch ein Archäologe, aber ein eminent philologiſch gebildeter, ebenſo beißend wie treffend repliziert: „Man kann doch nicht ſagen, ich rekonſtruiere dieſe antike Ruine nach archäologiſch-architektoniſchen Prinzipien zu einem Pferdeſtall; ob das Pferd darin Platz und Luft findet, das iſt ſeine Sache." [1]

Puchſtein weiſt allerdings am Theater von Delos unwiderleglich nach, daß „wirklich [aber nur in helleniſtiſcher Zeit] die griechiſche Proſkenionbedeckung logeionmäßig [bühnenmäßig] konſtruiert war, auch Logeion hieß und nur mißbräuchlich als das Dach eines Hauſes bezeichnet werden kann". Auch ſonſt deckt er mehrfache Irrtümer an Dörpfelds Rekonſtruktionen auf; aber an das Weſentliche jener Theorie hat er nicht rühren können, und die Richtigkeit anderer Reſultate bleibt mindeſtens zweifelhaft. So findet er für die Klaſſifizierung ſämtlicher erhaltener Theaterruinen den Einteilungsgrund in der verſchiedenen Art, wie die aus der Fremde (links) oder aus der Stadt (rechts vom Zuſchauer) kommenden Schauſpieler auf die Bühne gelangen. Vorweg iſt feſtzuſtellen, daß Puchſtein für ſeine Schlüſſe, welche die Wiederherſtellung des Oberbaus zum Ziele haben, faſt nichts als die Reſte der Untergeſchoßfundamente zur Verfügung hat. Dadurch wird das Reſultat ſchon unſicher. Dann nimmt er als ſtehend fünf Zugänge zur Bühne an. In der Hinterwand liegen drei, und zwar in der Mitte die Haupttür, die Regia, und rechts und links davon je eine Nebentür, die Hoſpitalien. [Schon hier aber iſt zu bemerken, daß die klaſſiſchen Dramen drei Palaſttüren nur ſelten verlangen.] Dazu treten dann jene zwei Zugänge, welche den Einteilungsgrund der Theater bilden. Durch dieſen ergeben ſich drei Typen: 1. ein öſtlicher, welcher die

[1] In der Beſprechung des Puchſteinſchen Buches, Gött. Gel. Anzeigen 1902. S. 414. S. auch den Aufſatz „Zur Theaterfrage", Hermes Bd. 32.

kleinasiatischen Ruinen nebst Delos umfaßt, 2. der Rampentypus, im Mutterland, 3. der altattische, Athen I und Eretria I, an den sich die Theater des Westens anschließen. Letzterer ist der älteste, der östliche der jüngste.

Beim östlichen Typus ist die Bühne *länger* als das sie hinten begrenzende Bühnen- oder Spielhaus. Sie greift von beiden Seiten über und umklammert das Bühnengebäude. So entstehen zwei Zugänge rechts und links. Durch diese treten die aus der Stadt und der Fremde Kommenden auf, biegen also für die auf der Szene agierenden Personen gleichsam um die Ecke einer Straße. — Dieser Typus ergibt eine bequeme Kommunikation für die Schauspieler.

Bei dem zweiten, dem Rampentypus, dessen klassisches, von Puchstein S. 1 als Vignette entworfenes Beispiel das Theater von Epidauros, ein Bau Polyklets ist, sind Bühne und Bühnenhaus *gleich lang*. Der seitliche Abschluß wird erreicht durch Vorspringen der Seitenwände des Bühnenhauses. Diese Vorsprünge sind „Paraskenien", die Versuren Vitruvs, aber nur einfache Wände. In diese ist eine Tür gebrochen, durch welche der aus der Heimat oder Fremde kommende Schauspieler von rechts und links auftritt. Da er nicht, wie bei Typus I, von hinten her unmittelbar auf die Bühne einbiegen kann, so erreicht er seinen Zugang durch teils horizontale, teils ansteigende aufgeschüttete oder in den Fels gemeißelte Rampen. Diese verlängern also die Bühne seitlich. Indem nun Schauspieler wie Zuschauer den Auftretenden schon aus weiterer Entfernung herkommen sehen, soll eine realistische Wirkung bezweckt und erreicht worden sein.

Der dritte, zeitlich älteste Typus ist der altattische, repräsentiert durch Athen I (die Lykurgische Bühne), Eretria I und die Theater des Westens. Umgekehrt wie beim ersten Typ *umfaßt* hier rechts und links je ein vorspringender Flügel des *Bühnengebäudes* das Logeion. Von diesen Flügeln, Paraskenien im gewöhnlichen Sinne, erblickt der Zuschauer also die türlose Vorderwand. Die Schauspieler ἀγρόθεν oder ἐκ πόλεως treten wie beim Rampentypus durch eine Tür aus diesen Flügelbauten auf, aber nun fällt natürlich die Illusion des Herkommens aus weiterer Ferne für die Zuschauer fort.

In ſämtlichen unterſuchten Theatern iſt überall die Bühne ſehr lang (Athen zwanzig Meter), äußerſt ſchmal (anderthalb bis höchſtens drei Meter) und ſchwindelnd hoch (bis zu vier Meter), alſo ganz wie Vitruv vorſchreibt. Nur für die beiden älteſten Bühnen, die von Eretria und Athen, ergeben die Berechnungen eine [für unſere notwendigen Vorausſetzungen] knapp ausreichende Tiefe, nämlich fünf Meter.

Wenn man das wüſte Chaos der Skenenreſte des Dionyſostheaters in Athen betrachtet, ſo muß man über den Scharfblick ſtaunen, mit dem Dörpfeld hier vier Bauten geſchieden, nachgewieſen und rekonſtruiert hat: den Lykurgiſchen, den helleniſtiſchen, den Neroniſchen und die Bühne des Phaidros aus dem dritten bis vierten Jahrhundert nach Chr.[1] Doch weicht Puchſtein auch hier, und gerade in der für uns wichtigſten Beziehung, von Dörpfeld ab. Aus techniſchen Gründen erklärt er den helleniſtiſchen Bau Dörpfelds für den des Lykurgos, während der Lykurgiſche wahrſcheinlich bis ins fünfte Jahrhundert, ſicher bis zum Jahre 400 hinaufzurücken ſei. Sonſt trete unter anderm der unerhörte Fall ein, daß die Provinz, Eretria nämlich, früher ein ſteinernes Skenengebäude beſeſſen habe als die Hauptſtadt.

Dieſen Ergebniſſen gegenüber hat Robert, deſſen Kritik wir folgen und deſſen Anſchauungen wir im weſentlichen teilen, zunächſt auf die Dürftigkeit des in Steinen vorliegenden Beweismaterials hingewieſen, wodurch, wie ſchon oben angedeutet, die Beweiskraft geſchwächt wird. Es iſt ein Ding der Unmöglichkeit, aus den Ruinen des Erdgeſchoſſes das Obergeſchoß mit ſeinen Türen unumſtößlich ſicher zu erſchließen; auch erheben ſich bei Puchſteins Rekonſtruktionen, z. B. des Theaters von Delos, eine Menge Bedenken und Schwierigkeiten, deren Darlegung hier zu weit führen würde. Und ſollten wirklich die antiken Baumeiſter die Art, wie der aus der Fremde oder der Stadt kommende Schauſpieler aufzutreten hat, zum Angelpunkt ihrer Bühnenbauten gemacht und „wegen einer ſzeniſchen Bagatelle“ einen „unverhältnismäßigen architektoniſchen Aufwand getrieben“ haben? Dieſer Zweifel muß

[1] Man vergleiche die anſchauliche Tafel I bei Dörpfeld.

namentlich bei der Rampenbühne aufſteigen, welche „an Umſtändlichkeit und Unzweckmäßigkeit ihresgleichen ſucht“. Der unglückliche Schauſpieler muß aus dem Bühnenhauſe durch eine entſprechende, den Zuſchauern vermittelſt einer Wand unſichtbar gemachte Rampe herunterſteigen und dann die andere wieder hinaufklettern. — Um den Eindruck des Kommens aus der Ferne realiſtiſcher zu machen? Der wird ja aber durch die Verſurentüren wieder aufgehoben! Und wie ſoll er es anfangen, genau rechtzeitig mit ſeinem Stichwort aufzutreten bei dieſem mühevollen Gang?

Das Schlimmſte aber iſt, daß jene Verſurentüren wohl bei der römiſchen Bühne bekannt, bei der griechiſchen aber nicht nachweisbar ſind. Im Gegenteil: Pollux, den Puchſtein als Zeugen bei ſeinen Unterſuchungen zuläßt, ſagt ausdrücklich, daß die Schauſpieler, welche aus der Stadt oder aus der Fremde auftreten, in die Orcheſtra gehen und von da aus vermittelſt Treppen auf die Bühne ſteigen. (Wann die Anbringung von Treppen eintrat, welche die hohe helleniſtiſche Bühne zur Vorausſetzung haben, kann uns gleichgültig ſein.) Wie mit der Verſuren-, ſo ſteht es auch mit der Paraſkenientheorie für die altgriechiſche Bühne des fünften Jahrhunderts. Paraſkenien ſind nach dem Wortſinne ſeitliche Anſchlußgebäude an das Bühnenhaus, nicht vorſpringende Flügel. Sie dienten als Garderobe für den Chor, während im Bühnenhaus ſich die Schauſpieler koſtümierten. Von ihnen aus mußte man natürlich in die Orcheſtra gelangen können, den Spielplatz des Chors. Daß dem ſo war, zeigt Demoſthenes Mid. 25, wo die Choreuten, als ſie zum Wettkampf antreten ſollen, die Tür, durch welche ſie aus den Paraſkenien in die Orcheſtra einzutreten haben, verſperrt finden. Wer kann ſich nun denken, daß der Baumeiſter den Ankleideraum für den Chor, der auf ebener Erde zu tanzen hat, im Obergeſchoß anlegte? Paraſkenien als vorſpringende Flügelbauten ferner bei der Tragödie des fünften Jahrhunderts anzunehmen, was immerhin ſchon einen komplizierten Bau vorausſetzt, zwingt uns kein klaſſiſches Stück. Erſt die Komödie verlangt Winkelſtellung oder ein Gegenüber von zwei Häuſern oder auch drei Häuſer, von denen das mittlere Front-, die beiden andern Seitenanſicht bieten.

Noch weniger iſt Puchſtein der Beweis gelungen, daß das Theater des Lykurgos in Wahrheit das helleniſtiſche ſei und daß

man den Lykurgiſchen Bau in das Ende des fünften Jahrhunderts zu ſetzen habe. Dieſer Annahme ſtellt ſich als unerſchütterlicher Gegenbeweis das Pſephisma für Lykurgos (Vit. X orat. VII 5) entgegen, wonach dieſer Staatsmann einen (etwa 360 von Vorgängern begonnenen) Neubau des Theaters (während ſeiner Finanzverwaltung 338—326) vollendete.

So bleibt denn der Stand des Problems folgender. Die hohe, ſchmale Bühne Vitruvs gehört der helleniſtiſchen Zeit an, und nichts gibt uns das Recht, die Nachrichten des römiſchen Architekten und des Pollux auf das Theater des fünften Jahrhunderts zu übertragen, welches für uns allein maßgebend iſt. Ferner ſteht es feſt, daß in helleniſtiſcher Zeit nicht ausſchließlich, wie Dörpfeld und Reiſch wollen, *vor* dieſer Bühne in der Orcheſtra geſpielt wurde, ſondern auch, und zwar vorwiegend, *auf* ihr. Dafür zeugen nicht allein die Ruinen, ſondern auch die drei berühmten, voneinander völlig unabhängigen Stellen Vitr. V 2, Poll. IV 123 und Plut. Demetr. 34. Nach deren unzweideutigem Wortlaut iſt die hohe Bühne (σκηνή) der Aktionsplatz der Schauſpieler, welche deshalb auch Skeniker heißen, während ſonſtige Künſtler, wie Flöten- und Kitharavirtuoſen (Thymeliker) ſowie der Chor ihren Platz in der Orcheſtra haben. Will man daher zur Erkenntnis dieſer Stufe der Entwicklung des Theaters kommen, ſo bleibt die Frage zu beantworten, wann und warum man ſich dazu entſchloß, den Spielplatz der Schauſpieler aus der Orcheſtra, wo er für die klaſſiſchen Stücke notwendig anzunehmen iſt, nach oben zu verlegen und das bisherige Dach zum Logeion zu machen. Den Verſuch zur Löſung dieſer Frage bietet eine Hypotheſe Roberts. Schon Ende des fünften Jahrhunderts vollzieht ſich (vgl. S. 431) unaufhaltſam der Verfall des Chors, im vierten Jahrhundert, zur Zeit Lykurgs, hat er ſich innerlich völlig vom Drama gelöſt, zugleich wird in den Stücken der neuen Dichter, z. B. des Aſtydamas und Theodektes, von denen freilich nichts erhalten iſt, das raumfordernde Spiel des Schauſpielers mehr und mehr zur Deklamation. So zog man die Konſequenz der innerlich längſt vorhandenen Trennung von Chor und Schauſpiel auch äußerlich und baute die hohe Bühne, auf welcher den Anforderungen der modernen Dichter entſprechend der Schauſpieler deklamierte. Zugleich ſchuf man dadurch für die Regionen

des „Olymp“ den Zuſchauern eine beſſere Sehgelegenheit. Während nun ſo die neuen Dramen einen neuen Spielplatz erhielten, behielt man für die klaſſiſchen den alten bei, für den ſie allein gedacht und gedichtet waren.

Scheinbar ſind wir mit den vorſtehenden kritiſchen und hypothetiſchen Darlegungen der Antwort auf die Frage nicht näher gekommen, welche zu Anfang dieſes Kapitels aufgeworfen wurde: wie haben wir uns die Aufführungen der klaſſiſchen Tragödie in der Blütezeit vorzuſtellen? Und doch iſt negativ etwas Wichtiges gewonnen: wir brauchen uns nicht mehr damit abzuquälen, die helleniſtiſche Bühne den Anforderungen der klaſſiſchen Stücke zu akkommodieren. Sämtliche Monumente, von denen übrigens für uns allein das Dionyſostheater von Athen in Betracht kommt, reichen, höchſtens vielleicht mit Ausnahme von Eretria I, nicht einmal in die erſte Hälfte des vierten Jahrhunderts hinauf. Insbeſondere iſt von allen griechiſchen Theatern, wie auch die „Orthodoxen“ zugeben, erwieſen, daß das Proſkenion, welches nach der Lehre der alten Schule die Bühne bildete, nach der der neuen die Bühnenhinterwand, aus Holz gebaut war, wovon alſo nirgend mehr eine Spur vorhanden ſein kann. So befinden wir uns denn allerdings in dem Dilemma, daß für die Zeiten, aus denen Monumente vorhanden ſind, keine Dramen, für die Periode dagegen, aus der wir Dramen beſitzen, keine Monumente vorhanden ſind, aber wir können doch wenigſtens ungeſtört durch falſch verſtandene ſpätere Ruinen das Theater in der Geſtalt zu rekonſtruieren verſuchen, wie ſie die klaſſiſchen Tragödien bedingen; und wir haben freie Bahn vor uns.

Ja, ſelbſt auf dieſer freien, wenn auch dunkeln Bahn fehlt uns ein konkreter, mit Händen zu greifender Anhalt nicht, deſſen Aufdeckung vielleicht Dörpfelds größtes Verdienſt iſt.

Nicht ohne Bewegung kann man auf Tafel III in Dörpfelds Werk einen unſcheinbaren Mauerreſt (R)[1] betrachten, welcher auf Seite 27 im Grundriß und im Aufriß dargeſtellt iſt. In ihm haben wir den letzten nur durch einen glücklichen Zufall erhaltenen

[1] Der Text dazu auf Seite 26 enthält einen Druckfehler in der Bezeichnung.

Reſt der Futtermauer der älteſten Orcheſtra. Aus der Lage dieſes Reſtes und der Bogenlinie ſeines Grundriſſes läßt ſich mit mathematiſcher Sicherheit Lage und Umfang der alten Orcheſtra beſtimmen. Mit dieſem Fund iſt der Schauplatz der klaſſiſchen Aufführungen des fünften Jahrhunderts gewonnen. Dieſe alte Orcheſtra, d. h. der Tanzplatz des Chors, iſt ein Kreis von vierundzwanzig Meter Durchmeſſer. Ihr Boden, entweder feſtgeſtampft oder leicht gepflaſtert, damit ein lockerer Untergrund die Tonwellen der Chorgeſänge nicht verſchlänge, mußte horizontal liegen, während das natürliche Terrain auf der Südſeite der Burg ziemlich ſteil abfällt. Deshalb mußte man Aufſchüttungen vornehmen, welche nach der Südgrenze des Kreiſes ihre höchſte Erhebung hatten, bis reichlich zwei Meter. Bis auf ein kleines Segment, den nördlichſten Teil nach dem ſpäteren Zuſchauerraum hin, bildete alſo den Boden der Orcheſtra kein Felsgrund. Der lebendige Fels beginnt vielmehr erſt mit der Südſeite der jetzigen Orcheſtra, welche bei dem Neubau unter Lykurgos mit kleinerem Durchmeſſer vierzehn Meter von der alten nach Nordnordweſt gegen die Burg hin vorgeſchoben wurde. Die Zeichnung bei Dörpfeld (S. 57) weiſt an der Südſeite der jetzigen Orcheſtra den Beginn der Felslinie von E—F hin auf; ihre Geradlinigkeit liefert den ſicheren Beweis, daß der Felſen hier durch Menſchenhand weggeſchnitten iſt. Von da an nach Süden, alſo den weitaus größten Teil der alten Orcheſtra umfaſſend, beginnt die künſtliche Erhöhung des Terrains, Auftragungen aus dem Schutt verſchiedener Jahrhunderte.

Das iſt von der größten Wichtigkeit; denn in einem von den Erdarbeiten zweier ſpäterer Bauperioden, der Lykurgiſchen und der Neroniſchen, durchwühlten Boden kann ſich natürlich keine Spur des Zuſtandes erhalten haben, den er im fünften Jahrhundert aufwies, alſo z. B. auch keine Schächte für Verſenkungen oder Fundamente zur Aufſtellung von Kranen oder ſonſtigen Maſchinen und Vorrichtungen, welche Steinlager erforderten. Man kann daher aus dem Nichtvorhandenſein ſolcher Spuren auch keine Rückſchlüſſe ziehen, während uns anderſeits nichts hindert, unterirdiſche Gänge anzunehmen, wenn ſie nach den Dramen erforderlich ſind, umſomehr, als ſie im Süden und ſelbſt in der Mitte der Orcheſtra bei dem Charakter des Terrains ſich mit Leichtigkeit herſtellen

ließen und analoge Anlagen in Eretria und Sikyon noch jetzt zu ſehen ſind.

Vergegenwärtigen wir uns danach den Feſtbezirk, wie er ſich den Blicken der Athener des fünften Jahrhunderts bot. Den Mittelpunkt bildete der kreisrunde, gepflaſterte, horizontal angelegte Tanzplatz. Ihn ſchließt im Süden jene Futtermauer ab, welche, dort zwei Meter hoch, auf beiden Seiten des Kreiſes ſich nach Norden hin totläuft. Sie ergibt zugleich die Nordgrenze des Vorplatzes zum Dionyſostempel, deſſen Rechteck ſich im Südweſten nahe der Orcheſtra erhebt. Der auf der Nordſeite des Tanzplatzes anfangs ſanft, dann ſteil anſteigende Burgfelſen ſchafft den natürlichſten, ſchönſten Zuſchauerraum, den man ſich denken kann.

Daß ein ſo raffinierter Mechanismus, wie ihn eine Bühne in unſerem und ſelbſt helleniſtiſchem Sinne darſtellt, bei den erſten tragiſchen Aufführungen mit einem Schlage entſtanden ſein ſollte, etwa wie Athene gewappnet aus dem Haupte des Kroniden ſpringt, wird auch das naivſte Gemüt jetzt nicht mehr annehmen. Das Geſetz natürlicher Entwicklung von den einfachſten Anfängen bis zum kunſtvollen Gebilde läßt ſich auch hier verfolgen, obwohl es ſich relativ ſchnell vollzieht, wie alles Wachstum in jenem wunderbaren Jahrhundert.

Noch die älteren erhaltenen Tragödien des Äſchylus beweiſen, daß ſie keinen Bühnenhintergrund haben, vor dem ihre Perſonen ſich etwa bewegten. Sie ſpielen an der Stelle, wo der Chor ſeinen urſprünglichen Platz hat, in der Mitte der Orcheſtra. Die Szene bietet die Geſamtgruppe der Spieler einſchließlich des Chors als Rundbild, nicht als Silhouette. Das älteſte Drama, die Schutzflehenden, ſetzt einen großen Altar mit den Bildern mehrerer Götter (*κοινοβωμία*) voraus, die Perſer von 472 ein doch wohl in Altarform gedachtes Grabmal, auch die Sieben von 467 nicht etwa den Königspalaſt von Theben, ſondern ebenfalls einen Altar. Auch ein Jugenddrama unſeres Dichters, die „Wäſcherinnen“, ließ ſich doch nur in der Orcheſtra aufführen. Wie hätte Nauſikaa ſonſt Ball ſpielen können? In allen Stücken beſteht die engſte Verbindung zwiſchen Chor und Darſtellern. Das Aufſteigen und

Verſinken von Dareios' Schatten in den Perſern läßt ſich mit kunſtloſen Mitteln bewirken.

Aber zwiſchen 467 und 458, dem Aufführungsjahr der Oreſtie, erfolgt, wie eben dieſe Trilogie beweiſt, eine erſtaunliche Vervollkommnung alles Bühnentechniſchen. Das iſt nicht weiter wunderbar, denn die gleichzeitige glänzende Entwicklung der Tragödie als poetiſchen Kunſtwerks bedingt auch die Erfindung neuer wie die Verbeſſerung ſchon vorhandener ſzeniſcher Hilfsmittel. Der junge Sophokles iſt auf den Plan getreten und ringt mit dem großen Meiſter um den Kranz. Er führt den dritten Schauſpieler ein, er reformiert und verſtärkt den Chor. Entweder er erfindet, wie Ariſtoteles (Poet. IV 16) berichtet, die Skenographie, die Bemalung eines ſzeniſchen Hintergrundes, oder Äſchylus kommt auf dieſen Gedanken, wenn Vitruv (praef. 11) recht hat. Denn nach dem Bericht des Römers malte Agatharchos zum erſtenmal für die Aufführung einer Äſchyleiſchen Tragödie eine Dekoration. Es iſt anzunehmen, daß die Mehrzahl der berühmteſten Neuſchöpfungen auch auf techniſchem Gebiet dem bahnbrechenden Geiſte des älteren Meiſters ihre Entſtehung verdankt; jedenfalls ſpielt ſich mit der gewaltigen Oreſtie im Jahre 458 ein Tragödienzyklus vor den Augen der Athener ab, welcher das weſentliche techniſche Rüſtzeug der vollendeten klaſſiſchen „Bühne", wenn man ſie ſo nennen will, erfordert und auch aufweiſt.

Vor allem ſehen wir zum erſtenmal, wenigſtens in den erhaltenen Stücken, einen ſzeniſchen Hintergrund, von dem ſich die Silhouette des Spiels abhebt: einen Palaſt im Agamemnon und in den Choephoren, einen Tempel in den Eumeniden. In die Orcheſtra wallt ein großartiger Zug mit Wagen, Kriegern, Gefangenen, Beuteſtücken, mit königlichem Gepränge, — zuſammen mit der Kaſſandra- und Aigiſthosſzene einer der ſchlagenden Beweiſe, daß im fünften Jahrhundert nicht auf hoher Bühne, ſondern auf gleichem Niveau mit dem Chor, d. h. zu ebener Erde geſpielt wurde. Zum erſtenmal erblicken wir eine Vorrichtung, welche den Zuſchauern einen Innenraum zeigt, d. h. uns, wenn auch unbehilflich genug, in der Illuſion nach dem Innern des Palaſtes verſetzen ſoll: das Ekkyklema rollt Klytaimeſtra mit der Badewanne und den Leichen Agamemnons und Kaſſandras heraus

und läßt die entſetzten Zuſchauer einen Blick in das Mordgemach mit ſeinem Blut und Dunſt und den Opfern des Beiles tun.[1] In den Eumeniden ſchwebt Athene von Sigeion her durch die Luft heran, aus der Tiefe ſteigt der Schatten Klytaimeſtras empor: die Flugmaſchine und die Verſenkung kommen zur Anwendung, wenn auch beide hier nicht zum erſtenmal. Selbſt einen Szenenwechſel, den die klaſſiſche Trogödie ſonſt bis auf wenige Ausnahmen vermeidet und von dem wir im Ajas ein Beiſpiel kennen gelernt haben, nimmt der kühne Dichter vor: die erſte Hälfte der Choephoren ſpielt am Grabe Agamemnons, die zweite vor dem Palaſt. Natürlich liegt das Grab außerhalb der Stadt, anderſeits ſteht vom Agamemnon her der Palaſthintergrund noch da und wird auch für die zweite Hälfte der Choephoren gebraucht. Der Szenenwechſel kann alſo im weſentlichen nur in der Illuſion erfolgen: der Chor ſieht überhaupt nichts, als was der Dichter und die handelnden Perſonen wollen, die Zuſchauer müſſen ſich während der erſten Hälfte den Palaſt wegdenken; vermutlich wird die erſte Szene in die Mitte der Orcheſtra gelegt ſein, und der Chor ſchreitet beim Szenenwechſel vor das Haus. In den Eumeniden ſpielt die Handlung zuerſt in Delphi, dann in Athen; doch nur der auftretende und das Athenebild umfaſſende Oreſtes deutet durch ſein Gebet an die Göttin den Szenenwechſel an.

Alles in allem muß der Eindruck, welchen die techniſchen Leiſtungen in Verbindung mit dem poetiſchen Gehalt der Dichtung hervorriefen, doch großartig geweſen ſein. Zu bedauern bleibt nur, daß das Spiel unter freiem Himmel die Verwandlung von Tag in Nacht nicht zuließ, dann hätte die Mordſzene in den Choephoren erſt die volle Wirkung gehabt, welche der Dichter beabſichtigte.

Noch imponierender freilich, noch komplizierter und kunſtreicher iſt der Apparat, welcher für den früher aufgeführten Prometheus in Bewegung geſetzt werden mußte; eben deshalb gibt er die ſchwierigſten Rätſel auf. Für das höhere Alter dieſer Dichtung zeugt es, daß eine Bühnenwand als Hintergrund nicht notwendig anzunehmen, vielleicht oder wahrſcheinlich vom Dichter überhaupt

[1] Geleiſe für das Ekkyklema hat man an der jüngeren Skene von Eretria entdeckt. Sie ſind abgebildet auf [illegible] bei Puchſtein S. 95.

nicht gedacht ist. Prometheus wird an einen einsamen Felsen am Nordende der Welt angenagelt, von dem aus man das Meer blitzen sieht. So kann man sich den Mittelpunkt der Szene sehr wohl als Rundbild denken. Der gesamte Chor der Okeaniden schwebt auf einem geflügelten Wagen aus der Luft herab, und die spätere Gruppierung dieses Meernymphenchors ist doch wohl mit Robert auf dem oberen Teil der Klippe zu denken, denn er tanzt im Stück überhaupt nicht, dafür tritt Jo ein. Okeanos kommt auf einem Greifen angeritten, auch Hermes aus den Luftregionen. Zum Schluß versinkt der Felsen mit dem Titanen und dem gesamten Chor unter Donner und Blitz in den Tartaros.

Um solche Vorgänge körperlich in die Erscheinung zu setzen, müssen technische Künste und Kräfte aufgeboten werden, welche für jene Zeit kaum begreiflich sind, selbst wenn man in Betracht zieht, daß man damals schon schwere architektonische Werkstücke zu heben und zu dirigieren verstand. Man stelle sich vor, was es bedeutet, zwölf Menschen auf einem Gestell von oben herabzulassen, wenn man sie nicht wie ein Bündel Heringe zusammengepackt denken soll. Welche kolossale Versenkung ferner erfordert es, wenn der Felsen mit Prometheus und allen Okeaniden vor den Zuschauern verschwinden soll! Und wenn man auch mit Robert annimmt, daß nur der obere Teil der Klippe mit Prometheus den Augen unsichtbar wird oder werden soll, dieser aber in den unteren Teil gewissermaßen wie in ein Futteral sich einschiebt, so gehören doch auch dazu wieder die raffiniertesten Vorrichtungen. Wenn Robert ferner meint, daß der ganze Apparat von Kranen und sonstigen Schwebevorrichtungen in der Mitte der Orchestra angebracht gewesen sei, wo er denn doch während der ganzen Vorstellung zu sehen war, so ergibt sich ein recht häßliches Bild. Zum mindesten muß man, falls Äschylus den Prometheus wirklich für eine Aufführung mit so künstlichen Mitteln gedichtet hat, die Szene nicht im Mittelpunkt, sondern im Süden der Orchestra denken, so daß die Maschinen den Blicken aller Zuschauer durch den Felsen entzogen wurden. Aber gewichtige Bedenken sind längst und am überzeugendsten zuletzt von Bethe[1] dagegen erhoben, daß die Fassung, in welcher wir den Prometheus lesen, das Original ist.

[1] Prolegomena S. 159 ff.

Doch die ganze Prometheusfrage ist vorläufig noch nicht entschieden und läßt sich vom Gesichtspunkte der technischen Aufführungschwierigkeiten auch schwerlich entscheiden. Ist es doch spaßhaft, daß die Tatsache der erheblichen technischen Probleme von zwei geistvollen Gegnern genau im entgegengesetzten Sinne verwertet wird. Für Robert bezeugt „nicht zum wenigsten ein so ausgedehnter Gebrauch von Theatermaschinen die Integrität", Bethe dagegen sieht darin den Beweis, daß der verlorene Prometheus einen Bearbeiter gefunden hat, welcher die Erfindungen einer späteren Zeit auf die Äschyleische Dichtung anwendete und das Original für eine glanzvolle, wesentlich auf äußeren Effekt berechnete Inszenierung zuschnitt.

Jedenfalls haben wir für eine so frühe Zeit wie die des Äschylus und Sophokles prinzipiell festzuhalten, daß die tragischen Dichter der Illusionsfähigkeit ihrer Hörer manches zumuten mußten, und daß diese es sich ruhig gefallen ließen, etwa die Fassade eines Palastes auch für eine Tempelfront zu nehmen, oder Dinge, welche vorhanden waren, sich wegzudenken und umgekehrt.

Nichts zwingt uns z. B. dazu, plötzlich eine so unerhörte Steigerung in der Technik des Bühnenwesens anzunehmen, wie sie Bethes Prolegomena dem Leser in bestechenden Bildern vorzaubern, und wie sie trotz des Fehlens jedes direkten oder indirekten antiken Gewährsmannes in den Jahren 427 oder 426 eingetreten sein soll.

Bethe leugnet zunächst das Vorhandensein der Flugmaschine vor dieser Zeit und sagt, daß eben sie den Anlaß zur Ausbildung einer Bühne in unserem Sinne gegeben zu haben scheine. „Seit Anfang der zwanziger Jahre sprechen die Götter aus den Wolken, schweben Schauspieler auf und nieder, werden verschiedene Dekorationen außer der früher allein möglichen Hausfassade angewandt, beginnen die Stücke mit fertigen lebenden Bildern statt mit Handlung." Für die Anbringung so gewaltiger Maschinen, wie sie der Flug aus hoher Luft herab erfordert, sei der Anbau rechtwinklig vorspringender Seitenflügel, der Paraskenien, erforderlich gewesen, auf denen man bequem Kranen anbringen konnte. Verband man beide Flügel in der Höhe durch Taue, so hatte man einen bequemen Schnürboden zum Schweben der Personen. Dieser mußte dann oben durch ein irgendwie dekoriertes, vertikal aufgespanntes Plantuch verdeckt werden. Eine solche auf beiden Seiten und oben entstandene

architektonische Umrahmung erforderte einen unteren Abschluß. Aus Dramenzeugnissen (Eurip. Jon u. Herakles, Aristoph. Lysistrate) sucht Bethe zu beweisen, daß nun mit einem Male der Platz der Schauspieleraktion höher lag als die Orchestra, wenn auch nur um ein geringes. Dazu sei man gekommen, weil jene dreiseitige Umrahmung, die ein Bild hervorbringt, auch den Abschluß nach unten aus ästhetischen Bedürfnissen gebieterisch gefordert habe.

Mit Recht nennt Robert eine solche unter freiem Himmel liegende „Bühne" einen Puppenkasten. Diesem fehlt nur noch ein Vorhang. Auch ihn erschließt Bethe. Erst seit 428 oder 427 nämlich gebe es Tragödien, welche „mit einem fertig gestellten lebenden Bilde" beginnen. Vorher vermieden dies die Dichter, indem sie ein solches Bild in eine Handlung verwandelt hätten: so erkläre sich der Prolog des Prometheus. Es sei ein Rückschritt, wenn dreißig bis vierzig Jahre später ein Bild, wie es z. B. bei Sophokles der Anfang des König Ödipus zeigt, vor den Augen der Zuschauer erst zusammengestellt wäre. Dies hätte „das lebhaft entwickelte ästhetische Gefühl des Publikums" verletzen müssen. Darum sei in dieser Zeit auch der Vorhang eingeführt.

Bethe sträubt sich dagegen, als seien es „ästhetische Erwägungen", welche ihn zu diesem Schlusse geführt hätten. Er will nämlich nicht gegen seinen eigenen [in der Verallgemeinerung falschen] Satz verstoßen: „Ästhetische Gründe sind keine wissenschaftlichen". Aber beim besten Willen kann man keine andern entdecken.

Eine solche völlig moderne Bühne sich ohne jeden literarischen Eideshelfer mit einem Schlage innerhalb eines Jahres entstanden denken und sie mit allen Finessen als Tatsache vor uns aufbauen kann nur, wer den Prometheus in seiner vorliegenden Gestalt als späte Bearbeitung für völlig sicher erwiesen ansieht und wer die Anwendung der Flugmaschine auch für Äschylus' Eumeniden und Psychostasie leugnet, wer ein Drama wie den König Ödipus, das nicht datiert ist, welches aber mehr als ein Forscher, und nach unserer Ansicht mit Recht, in das Mannesalter des Dichters setzt, willkürlich in eine spätere Periode verweist, wenn man die Hunderte verlorener Dramen ignoriert, von denen doch, wie Aristoph. Frösche (V. 911 f.) zeigen, des Äschylus Psychostasie und Niobe z. B. ebenfalls mit einem Bilde beginnt, und wenn man schließlich eine schwache

Möglichkeit, wie etwa die Erfindung des Flugmechanismus erst in jüngerer Zeit, als Tatsache aufstellt und aus dieser vermeintlichen Tatsache wieder andere mit derselben Methode folgert. Bethe hat als geistreicher Mann zwar einen schönen, wohlgegliederten Bau errichtet, aber leider fehlen diesem die soliden Fundamente.

So bleibt denn trotz aller Schwierigkeiten und Rätsel nichts anderes übrig, als daß wir das Bild, welches die große Reform der sechziger Jahre in der Orchestra zeigt, auch für das ganze fünfte Jahrhundert als konstant festhalten.

Wie sah es aus?

Die Neigung des Terrains im Verhältnis zur horizontalen Fläche der alten Orchestra, wie sie oben nachgewiesen wurde, schließt es von vornherein aus, daß selbst ursprünglich, als noch der Chor allein tanzte, und auch später, als die ersten dramatischen Aufführungen in der Mitte des Platzes sich entwickelten, die festliche Menge der Zuschauer das ganze Rund umgeben hätte. Denn dann mußte man im Süden hohe Gerüste bauen; dies war aber ganz unnötig, weil die Umgebung der nördlichen Kreishälfte mehr als genügend Platz bot. Gab doch die Berglehne der Akropolis den herrlichsten natürlichen Zuschauerraum ab, dessen Rohform man durch einfach gezimmerte niedrige Holzbänke in das schönste Amphitheater verwandelte. Dadurch ergab sich der südliche Teil der Orchestra ungesucht als Platz, wo die Skene, der hölzerne Ankleideraum der Schauspieler, zu stehen hatte. Es ist unwahrscheinlich, wenn Dörpfeld ihre Nordfront als Tangente an den südlichsten Punkt der Kreislinie anlegt. Denn alsdann hätte man zunächst erst ein mehr als zwei Meter hohes Balkengerüst erbauen müssen, um das Niveau der Orchestra von Süden aus zu erreichen, und ein umfänglicher Bretterboden mußte gelegt werden, um den Raum bis zum Rande der Orchestra zu überbrücken. Auch mußte für die Besucher des nach Südwesten in unmittelbarer Nähe liegenden Tempels der Anblick dieses Gerüstes gerade in der festlichen Zeit störend und häßlich wirken. Nichts hindert uns, die Front so weit nach Norden vorzurücken, daß das ganze Gebäude auf dem

Tanzplatz ſtehen konnte. Seitlich ſchloſſen ſich die Räume für den Chor an, die Paraſkenien, aus deren Rück- oder beſſer Seitenwänden Türen ins Freie führten. Durch dieſe verließ der koſtümierte Chor ungeſehen von den Zuſchauern ſeine Ankleideräume und zog von rechts oder links durch die Parodoi zwiſchen Bühnengebäude und Zuſchauerraum in die Orcheſtra ein.

Es iſt ein ſehr einfaches Bild, welches der Spielplatz bot, einfacher noch, als es der Entwurf von Dörpfeld (S. 373) zeigt; und der Phantaſie der Zuſchauer mußte es überlaſſen werden, ſich im Verlauf des Spieles immer in die jeweilige Situation zu verſetzen. Chor und Schauſpieler agierten auf gleichem Niveau zu ebener Erde, die Schauſpieler vor dem Spielhaus, der Chor vor ihnen nach dem Zuſchauerraum hin. Eine Thymele, Altar oder Unterbau irgend welcher Art, um den oder auf dem ſich der Chor gruppiert hätte, iſt ebenſowenig nachzuweiſen oder anzunehmen, wie ein Podium, eine Bühne für die Schauſpieler. Den Hintergrund bildete die eingeſchoſſige Faſſade des Spielhauſes. Die ſäulengetragene Vorhalle vor der Mitteltür, welche der Dörpfeldſche Entwurf zeigt, iſt nicht nur überflüſſig, ſondern für Fälle, wo z. B. das Ekkyklema zur Anwendung kommt, ſogar ſtörend: dann hätten nur die wenigſten etwas ſehen können. Die Hinterwand erfordert auch durchaus nicht immer drei Türen. Sie wird nach den Erforderniſſen der aufzuführenden Tragödien aufs einfachſte dekoriert: in den meiſten Fällen ſtellt ſie einen Palaſt oder einen Tempel vor. Säulen und Gebälk ſind leicht aufgemalt. Davor werden je nach Bedarf Setzſtücke aufgeſtellt, wie Altäre und Götterbilder. Vor der Front liegt auch die für gewöhnlich natürlich verdeckte Mündung des Schachtes, welcher jenſeits des Spielhauſes oder richtiger in ſeinen Innenräumen beginnt, und der für das Verſinken und Aufſteigen von Perſonen unbedingt erforderlich iſt. Dagegen bedarf das Spielhaus für die Tragödie keines Obergeſchoſſes. Das Dach muß ſtark ſein, damit es für die auf der Höhe Spielenden Sicherheit bietet, es muß auch Wagen tragen können, wie z. B. den der Medea. Für Götter und Dämonen (die aber auch zu ebener Erde auftreten können, wie Athene im Ajas und Thanatos in der Alkeſtis) oder auch Menſchen, welche aus der Luft

kommen (z. B. Perſeus in der Andromeda) oder auffahren, dient ein ſtarker Kran mit großer Tragfähigkeit (ſ. o. die Ausführungen zum Prometheus), welcher hinter dem Spielhaus aufgeſtellt iſt. Aus einem Fragment des Dichters Antiphanes,[1] welcher zu den Dichtern der mittleren Komödie gehört, erhalten wir mit einigen notwendigen, aber ſich von ſelbſt ergebenden Ergänzungen eine vollkommen anſchauliche Vorſtellung dieſes Mechanismus. Danach beſteht der Kran aus einem Unterbau, welcher bis zur Höhe des Spielhauſes reicht. Mit dieſem iſt vermittelſt eines ſtarken Gelenkes der eigentliche Kranarm drehbar verkoppelt. Wird er nicht gebraucht, ſo liegt er etwa wagerecht zu dem Dache. Die ganze Maſchinerie iſt alſo den Augen des Zuſchauers entzogen. Wenn ſie in Tätigkeit tritt und der Schauſpieler, welcher aus der Luft daherſchweben ſoll, mit Stricken oder ſonſtwie an dem Kranbalken befeſtigt iſt, ſo „hebt er ſich wie ein Finger“ und ſchwenkt ſich nach vorn herum, um je nach dem Erfordernis der Rolle den Schauſpieler über dem Dach in der Schwebe zu halten oder zum Spielplatz herunterzulaſſen. Dies iſt die *μηχανή*, die machina, nach welcher die dii ex machina benannt ſind. Da die Hellenen keine mittelalterlichen Hochgerichte kannten, ſo braucht man auch nicht mit Bethe zu befürchten, daß den Zuſchauern durch ſolche Erſcheinung in der Höhe die Vorſtellung erweckt wurde, als baumelten ihre Götter wie gehenkte Delinquenten am Galgen.

Man muß ſich aber alles Dekorative und Maſchinelle, auch das Ekkyklema, für jene Zeit möglichſt einfach denken. Daß ſpäter, wo die Komödie ein Straßenbild verlangte und die ſteinerne, ſäulengeſchmückte scaenae frons mit Paraſkenien[2] auf beiden Seiten eine Straße darſtellte, auch kunſtvollere Maſchinen und Dekorationen, wie z. B. die Periakten, erfunden und verwendet werden, wollen wir natürlich nicht leugnen.

Auf dieſem Schauplatze entfaltet ſich nun mit dem Augenblicke, wo der ſtereotyp gewordene Ruf des Herolds: „Führe den Chor herein“ das Zeichen zum Beginn der Vorſtellung gibt, ein farbenreiches Bild von ſeltſamer Pracht. Seltſam und fremdartig für

[1] Meineke, Frgm. Com. Graec. III 106.

[2] Nach Pollux erſcheinen die Götter auf dem linken Paraſkenion.

uns erſcheint, um das Charakteriſtiſche voranzuſtellen, ohne dabei Allbekanntes zu wiederholen, die Fußbekleidung und die Vermummung des Kopfes.

Es iſt ein geiſtreicher Gedanke, wenn man die Entſtehung des Kothurns mit der Einführung des zweiten Schauſpielers in urſächlichen Zuſammenhang gebracht und folgendermaßen argumentiert hat: der anfangs einzige Schauſpieler hatte genügend Platz auf dem Thymelegeſtell, auf welchem er ſich über die Choreuten heraushob. Für den zweiten war kein Raum mehr vorhanden. So ſetzte man denn beide Schauſpieler auf Stelzen und gab ihnen gleichſam eine wandelnde Bühne unter die Füße.

Aber nun iſt der Kothurn urſprünglich gar nicht ſo hoch; der Schuh war nur durch eine Filzſohle erhöht, und man ſollte folgerichtig erwarten, bei dem ſpäteren Spiel auf hohem Logeion, wo doch die Nötigung wegfiel, den Schauſpieler über den Chor zu erheben, wäre mit der vermeintlichen Urſache auch die Folge verſchwunden.[1] Aber das Gegenteil tritt ein: die Kothurne werden immer höher, bis ſie die greuliche Form jener klotzartigen Geſtelle erreicht haben, die uns an der bekannten Elfenbeinſtatuette aus dem zweiten nachchriſtlichen Jahrhundert (vortrefflich zur Anſchauung gebracht bei Baumeiſter, Tfl. 58) und an den rohen, aber realiſtiſchen, in Etrurien gefundenen Moſaiken (bei Baumeiſter, Tfl. 78 und 79) ſo abſtoßen. Wenn ſich der Götter und Heroen darſtellende Schauſpieler vom Chor abheben ſollte und mußte, ſo war die Regie doch nicht ſo arm an Mitteln, daß ſie dazu der Stelzen bedurfte. Schon wirkſame und unterſcheidende Gruppierung vermochte neben der auszeichnenden Tracht das Nötige zu erreichen.

Der Kothurn iſt urſprünglich ein Jagdſtiefel. Er wie die Maske gehören zur Tracht des Dionyſosgefolges, auch die Choreuten tragen ihn.

Vor allem die Maske iſt eine ſakrale Einrichtung, und die tragiſchen Aufführungen ſind ja nur ein Teil des ganzen großartigen Feſtes, mit dem das Volk den Einzug, die „Epiphanie“ des Frühlingsgottes feierte. Darum mußte der Dichter mit ihr

[1] Bilder tragiſcher Szenen, auf denen die Schauſpieler ohne Kothurn gemalt ſind, dürfen nicht irreführen, denn der Künſtler ließ den häßlichen Kothurn aus äſthetiſchen Gründen weg.

rechnen, und darum ist sie beibehalten. Denn unleugbar brachte sie für den Schauspieler wie für den Dichter außerordentliche Unbequemlichkeiten und Nachteile mit sich. Welche Qualen mußte der Schauspieler erdulden, wenn er seine geistig wie körperlich eminent schwierige Aufgabe unter diesem aus Leinwand, später sogar aus Holz verfertigten Ungetüm zu lösen hatte, welches, von oben her über das Gesicht gezogen, den Schädel bis zum Hinterkopf und das ganze Antlitz bis an den Hals bedeckte! Gewiß offenbart sich anderseits das bewunderungswürdige Kunstgefühl des Griechen auch bei der Verwendung und Entwicklung der Maske. Ursprünglich nur männliche Züge tragend, seit Phrynichos auch mit weiblichem Ausdruck, wird ihr Leinwandstoff auf Äschylus' Anregung bemalt. Stets typisch, niemals individuell gehalten, entwickelt sie durch edle Stilisierung jene charaktervolle Zeichnung, welche sich wie von selbst als vornehmer architektonischer Schmuck in der Form von Medaillons, Eckstücken oder zu sonstiger ornamentaler Verwendung darbietet. Anschauliche Muster dieser stilisierten Gesichtsformen zeigt Baumeister unter Nr. 1943—45. Aber trotz aller ihrer Schönheit kann kein Unbefangener leugnen, daß die toten Augen und der unnatürlich weit geöffnete Mund, den man sich nur während der ganzen Aufführung vorstellen muß, das lebendige menschliche Antlitz nicht ersetzen können. Und das Schlimmste: die Maske beraubt den Schauspieler eines seiner wesentlichsten Kunstmittel, des Mienenspiels, wofür dann das im Laufe der Zeit auf das feinste ausgebildete Fingerspiel eintreten muß, ein kümmerlicher Ersatz, wie man an der oben erwähnten Elfenbeinstatuette prüfen kann.

Diese starre, nur eine einzige Ausdrucksnüance während eines Sturmes wechselnder Empfindungen und Gefühle fixierende und gewissermaßen in Stein verwandelnde Maske bereitet aber auch dem Dichter ein schweres Hindernis. Wie die großen Meister dieses zu überwinden wissen, wie sie hier Feigen von den Disteln lesen, hat Hense[1] schön nachgewiesen, doch auch gezeigt, daß in bestimmten Fällen die Maske auch gewechselt oder verändert wurde.

Ein naheliegender äußerer Vorteil ist es zunächst, daß man bei der beschränkten Zahl von zwei, dann drei Schauspielern doch

[1] In seiner S. 319 angeführten Abhandlung.

die Rollen faſt beliebig vermehren konnte. Der Zwang der Maske übt aber auch eine Wirkung auf die innerliche Arbeit des geſtaltenden Dichters. Sie beeinflußt die Prägung der Charaktere, indem ſie dieſen die denkbarſte Einheit und Geſchloſſenheit gab. Ihre Spuren bemerkt man ſelbſt in der dramatiſchen Ökonomie: die Zuſammendrängung der Handlung auf die Zeit weniger Stunden (einen Sonnenlauf, Ariſtoteles) iſt mit auf die Maske zurückzuführen. Entſprechend erfordert ſie die Ausſchließung von Handlungen, welche gewaltſame Bewegungen erfordern, und die möglichſte Vermeidung von Szenen, welche zu wechſelndem Mienenſpiel nötigen. Auch Kunſtgriffe bei unabweislicher Notwendigkeit zum Wechſel des Geſichtsausdrucks werden angewandt, ſo Rückenſtellung, Verdecken durch Statiſten, Verhüllung des Hauptes, Fußfall.

Zwei analoge Beiſpiele beweiſen beſonders ſchlagend eine poetiſche Nötigung durch die Maske. In den Eumeniden hat die greiſe Prieſterin des Apollon bis Vers 33 den Prolog mit der Gelaſſenheit geſprochen, welche ihr die Ruhe des Alters und ihr hohes Amt verleiht. Dann geht ſie in den Tempel und erblickt dort die erdentſtiegenen Scheuſale der Erinyen. Unmöglich kann der Dichter ſie mit demſelben Geſichtsausdruck zurückkehren laſſen, mit welchem ſie einen Augenblick vorher hineingeſchritten iſt. Was tut er? Er läßt ſie herauskriechen. Das entſtellte Antlitz muß ſich der Zuſchauer während des Kriechens denken. Indem ſie ſich dann aufrichtet, gewinnt ſie ihre Faſſung wieder, d. h. nun kann ſich auch die Maske wieder zeigen. Gewiß kann man ſich das Zuſammenbrechen der Greiſin durch den plötzlichen Schreck phyſiologiſch motiviert denken, denn er wirkt lähmend. Daß er aber zum Gehen unfähig macht, kommt doch ſonſt nicht vor und würde auch hier vom Dichter ſchwerlich erſonnen ſein, wenn er nicht einen andern Zweck damit verfolgt hätte. — Ebenſo kriecht auch der geblendete Polymeſtor in Euripides' Hekabe V. 1056 ff. aus dem Zelte, wobei allerdings (ſ. flg. S.) zugleich Maskenwechſel anzunehmen iſt. Die Wirkung wird in beiden Fällen ähnlich erſchütternd und grauſig geweſen ſein, wie wir ſie jetzt in Hebbels Nibelungen an uns erfahren, wenn der todwunde Siegfried auf die Bühne kriecht, den Speer Hagens im Rücken. Freilich iſt ja hier das Kriechen viel naturwahrer motiviert und die Wirkung ſo viel furchtbarer,

als wir das Opfer soeben noch in prangender Jugendschöne geschaut haben.

Auch jäher Übergang von Schmerz zur Freude, z. B. in der Anagnorisis, ermöglicht die Beibehaltung der gleichen Maske. Dennoch fühlte ein Menschen- und Bühnenkenner wie Sophokles genau, daß sich der Ausdruck des Gesichts in diesem Augenblick verändern müsse und daß der Zuschauer dies erwarten werde. Dem beugte er in der Elektra durch die feinste Motivierung vor. Auf den Freudenrausch der Heldin mahnt Orestes V. 1296 ff:

„Und wache sorglich, wenn in den Palast wir gehn,
Daß dich der Mutter nicht verrät dein heitrer Blick;
Nein, seufze, wie gebeugt durch der Trugkunde Last."

Worauf Elektra V. 1309 ff. antwortet:

„Fürchte nicht,
Sie werd' auch nur den Schimmer einer Freude sehn:
Denn in der Seel' ist festgewurzelt alter Haß,
Und auch seit ich dich schaute, strömt der Tränen Quell,
Doch jetzt aus Freude."

So erzielt die Unnatur der Maske indirekt eine schöne poetische Wirkung.

In der Regel kann es die Kunst des Dichters ermöglichen, daß die Grundstimmung von Handlung und Charakteren zu dem Ausdruck der Maske paßte. Nicht immer aber vermag er es. Mehrfach treten bei Katastrophen Veränderungen des Gesichts ein, welche im Texte angedeutet oder ausdrücklich bezeichnet werden. Nach dem Mord z. B. erscheint Klytaimestra im Agamemnon mit jenem Blutfleck auf der Stirn, nach seiner Blendung Ödipus mit leeren Augenhöhlen, aus denen ein Blutstrom über die Wangen rinnt, ebenso der bereits oben erwähnte Polymestor in der Hekabe und Polyphem im Kyklops. In allen diesen Fällen gestattet es die dramatische Ökonomie, daß der Schauspieler während der Zeit, wo er abgetreten ist, im Spielhaus eine entsprechende Veränderung oder einen vollständigen Wechsel der Maske vornehmen kann. Warum sollen wir ihn nicht annehmen? Irgend welche Schwierigkeiten der Ausführung erwachsen dabei nicht. Dagegen bleibt es zweifelhaft, ob der Umschlag der Gemütstimmung bei Nebenrollen, wie Chrysothemis und Ismene (Elektra 871 ff. Antigone 526 ff.), oder gar

bei der Amme in den Trachinierinnen (V. 871) ebenfalls durch einen Wechsel der Maske kenntlich gemacht wurde.

Jedenfalls erkennt man, daß die Vorteile der Maske gegen ihre Nachteile nicht in Betracht kommen. Und gar nicht genug können wir die heroische Leistung eines Protagonisten bewundern. Welche Fülle von äußeren und inneren Gaben mußte einen Mann zieren, wenn er an eine solche Aufgabe überhaupt herantreten wollte! Poetische Auffassung, um die Konzeptionen des Dichters zu begreifen, die spezifisch mimische Kunst, die Gestalten der Dichtung zu beleben und zu beseelen, sie nachzuschaffen in selbständiger künstlerischer Arbeit; rhythmisches Gefühl beim Rezitieren der Verse, denn der Athener hatte ein feines, empfindliches Ohr für Betonungsfehler. Der Schauspieler mußte ferner nicht nur über ein klangvolles, mächtiges Organ verfügen, wenn er einen so gewaltigen Raum, welcher wohl an 20 000 Menschen faßte, unter freiem Himmel beherrschen wollte, sondern dieses mußte auch musikalischen Wohllaut haben, denn der Schauspieler war auch Sänger zugleich. Selbst die Frauenrollen lagen in seinen Händen, denn Schauspielerinnen gab es nicht. Phänomenal mußte auch sein Gedächtnis sein: denn auf den Souffleur, diesen Stecken und Stab des modernen Mimen in drangvoll fürchterlichen Augenblicken, konnte er sich nicht verlassen — das Altertum kannte ihn nicht. Und haften auch Verse leichter als Prosa, so ist doch zu bedenken, daß der Protagonist an demselben Tage in drei unmittelbar aufeinander folgenden Stücken die Hauptrolle und bei der beschränkten Zahl des Personals meistens noch Nebenpartien zu übernehmen hatte. Ungemein mußte ihm das tragische Kostüm die lebensvolle Ausprägung der darzustellenden Gestalten, selbst die körperliche Bewegung erschweren. Denn wenn auch Pose und Aktion meist feierlich und gemessen war, so hatte der Darsteller doch auch mit raschem Wechsel der Stellung, Kniefall, Lauf, ja Sprung zu rechnen. Und dies alles auf dem Kothurn, mit ausgepolstertem Körper, in langen Schleppgewändern, unter der fürchterlichen Maske, welche den Zutritt der Luft zum Kopf abschnitt und eine erstickende Hitze erzeugte. Zur vollkommenen Lösung einer solchen Aufgabe gehörten stählerne Nerven, wie sie unser modernes Geschlecht schwerlich mehr aufweisen kann. Dem siegreichen Protagonisten auf dem Bilde

Nr. 1634 bei Baumeiſter iſt die tiefe Erſchöpfung deutlich anzuſehen.

Übrigens muß unſere Bewunderung für die tragiſchen Dichter bis auf Äſchylus noch ſteigen, wenn wir bedenken, daß ſie auch ihre eigenen Schauſpieler waren. Bekanntlich verzichtete erſt Sophokles auf mimiſche Tätigkeit, weil er eine zu ſchwache Stimme hatte. Wenn aber die Söhne aus den edelſten attiſchen Geſchlechtern es nicht unter ihrer Würde fanden, die „Bretter“ zu betreten, ſo iſt das der beſte Beweis für die Achtung, welche wenigſtens der Stand des Protagoniſten genoß. War doch auch er ein Prieſter im Dienſte des Gottes. Wahrlich, die Griechen tragen nicht ſchuld, daß der Fluch geſellſchaftlicher Verfemung bis zu Ekhofs Zeiten auf dem Schauſpielerſtande laſtete und daß ſeine Schatten noch heute deſſen ſoziale Stellung umdunkeln.

Treten wir nun ein in den Raum, welchen die Menge zu füllen beginnt. Welcher Kontraſt, ein Feſtzyklus an den großen Dionyſien in Athen gegen die Aufführungen unſerer Tage! Es war ja das jährliche Frühlingsfeſt, welches das ganze Volk feierte. Mit den Wonnen des Lenzes hält auch der Gott ſeinen Einzug, erwartungsvolle, freudige Erregung durchzittert die Menge der Einheimiſchen und Fremden, welche von weit her geeilt iſt, im Zentrum helleniſchen Lebens die dionyſiſchen Tage zu genießen, in denen göttliche Luſt aufſchäumt, zu denen die begnadetſten Söhne der Nation ihre edelſten Gaben geſpendet haben. Erwartungsvoll drängt ſich das Volk auf den Sitzen im Theaterrund, welches nicht das trübe Licht blakender Lampen, ſondern die Strahlen des Helios durchfluteten, über ſich den Himmel von Hellas, hinter ſich den Burgfelſen mit dem Bilde der ſchirmenden Stadtgöttin, deren ernſter Blick auf ihrem Volke ruhte. Dieſes aber harrte mit Ungeduld des bevorſtehenden weihevollen Spieles. Beneidenswertes Geſchlecht, deſſen ärmſter Bürger für einen Eintrittspreis von wenigen Pfennigen nur Premieren ſah, abgeſehen von Wiederholungen Äſchyleiſcher Tragödien! Und dieſe Premieren außerdem in ſtattlicher Zahl und in der noch beſonders aufregenden Form des Wettkampfes — dieſem Volke war ja alles ein Agon! —, in dem alle Kämpfer ihre Kräfte ſpannen werden zu einem Werke, deſſen Gelingen den Gott erfreut und ſie ſelbſt ehrt.

Einen Theaterzettel, welcher auf den Genuß vorbereitete, gibt es nicht; die im Prolog auftretenden Perſonen ſtellen ſich ſelbſt gewöhnlich in gegenſeitiger Anrede vor und erläutern den Schauplatz der Handlung. Vorher kennt man aber doch vom Proagon her den Dichter, den Protagoniſten, den Choregen, deſſen freigebiger Hand man Chor und Ausſtattung verdankt, und auch die Titel der aufzuführenden Tragödien.

Wie nun die Vorſtellung eröffnet wurde, wie die bekränzten, prächtig koſtümierten Chöre tanzten, wie die Schauſpieler, was das Epos von Göttern und Menſchen aus grauer Vorzeit nur erzählte, in lebendiger, greifbarer Wirklichkeit darſtellten, wie eine erſchütternde Handlung die Gemüter ergriff, denen fromm geglaubte Tatſache war, was ſich da vor ihnen abſpielte, wie bei wirkungsvollen Stellen oder am Schluß toſender Beifall erbrauſte — das alles ſich auszumalen überlaſſen wir der Phantaſie des günſtigen Leſers, welcher dieſen Blättern bis hierher mit Geduld gefolgt iſt.

Regiſter.

	Seite
Acheloos, Flußgott, Freier Deianeiras	223 ff. 394
Adraſtos, König von Argos	62 ff.
Agamemnon	
in der Ilias	134
Charakter bei Sophokles	362 ff.
Agatharchos, Maler	494
Agrionien, Dionyſosfeſt	58
Aigiſthos	
in der Atridenſage	135 ff.
Charakter bei Sophokles	333 ff.
Ajas	
der Aiakide, doriſch	170
in der Aithiopis	168
bei Äſchylus	174 f.
Charakteriſtik	337 f.
Etymologie des Namens	171
bei Homer	168
in der Kleinen Ilias	169
bei Pindar	171
der Salaminier	172
Tragödie des Sophokles	175 ff.
Ajanteum in der Troas	168
Aktor in der Philoktetſage	205
Alkmaion, Muttermörder, doriſch	147
Alypios, Tabellen	477
Amphiaraos	62 ff.
Amyklä, Schauplatz der Atridenſage	143
Anachronismus in der Elektra	160
Anagnoriſis ſ. Erkennung	
Anapäſtiſcher Dimeter als rezitativiſches Versmaß	465 ff.
Antigone	
in Äſchylus' Sieben	87 f.
Charakter	291 ff.
Etymologie des Namens	89
im Öd. auf Kol. 115 ff.	123 f. 129
Tragödie des Sophokles	86 ff.
Antiphanes, Komiker	500
Areion, Roß des Adraſtos	64
Areopagfelſen als Grabſtätte des Ödipus	111
Argeia, Gemahlin des Polyneikes, in der Ödipusſage	53
Arkadien, Urſprungsland des Satyrkults	426
Arktinos von Milet, Dichter der Aithiopis	168
Arſinoe, Amme des Oreſtes	143
Äſchylus	
Ajastrilogie	174 ff.
Choephoren, Inhalt u. Bau	150 ff.
Eleuſinier 97, 111 f.	147 ff.
Kunſtcharakter	27 ff.
Labdakidentetralogie	65
ihre Idee	66
ihre Didaskalie	87
Prometheus, ſzeniſche Probleme	495 ff.
Aſtydamas, jüngerer Tragiker	490
Dichter eines Ajas	184

	Seite
Äſthetiſche Würdigung	
des Kön. Öd.	76 ff.
der Antigone	97 ff.
des Öd. auf Kol.	122 ff.
der Elektra	156 ff.
des Ajas	182 ff.
des Philoktet	216 ff.
der Trachinierinnen	236 ff.
Athen	
in der Pentekontaetie	6 f.
polit. Verh. z. Theben im Öd. auf Kol.	126
Gaſtfreundlichkeit	286
Athenäus, Urteil über die Techn. d. S.	34
Athene im Ajas	370 ff.
Ätol. Sagen	222 ff.
Atridenſage	134 ff.
Fortbildung durch die Dorer	137 ff.
Bildliche Darſtellungen	140 ff.
Fabel des dor. Gedichts	144 f.
Aufführungszeit ſ. Zeitbeſtimmung	
Autolykos	226
Bilder	45 f.
Blutrache in d. Atridenſ.	137, 145 ff.
Blutſzenen auf d. Bühne b. d. Griechen vermieden	162
Bote, Korinthiſcher im Kön. Öd.	419 f.
Bote, in den Trach.	420
Bote, in der Antig.	421
Burleske Szenen, Zweck	104
Bühne des Dionyſosth.,	
Wandlungen	498
des Lykurgos	489 f.
Vitruvs	487 f.
Bühnengeſang in der att. Trag. u. bei Soph.	455 f.
Bühnengeſänge und Chorl. unter Mitwirkung d. Schauſpielers	457 f.
Charaktere, tragiſche,	
Soph. ihr Schöpfer	40
Weſen	41 ff.
Charakter durch d. Handlung bedingt: Beiſpiel	99 ff.
Charaktereigenſchaften eines trag. Helden	346, 381
Charis als Grundzug des Dichters	47
Chataubrun	217
Chor, tragiſcher,	
in d. att. Trag., allgem. Charakter	431 ff.
Entſtehung a. d. Satyrtanz	
Funktion	469
Schlegels und Schillers Theorie, Kritik	432 f.
tragiſcher, bei Soph.	434 ff.
Stellung zu Handlung u. Perſonen	437 ff.
Chorführer, Funktion	468 ff.
Chorlieder der Antigone, Verhältnis zur Handlung	109 f.
äſthet. Würdigung	441 ff.
des Kön. Öd. desgl.	451 ff.
Chryſe, Nymphe in d. Philoktetſage	205
Chryſothemis, Charakter	308 ff.
Damaſiſtratos, Fürſt von Platää	56
Danae in d. Antigone	450
Deianeira	
im Epos	222 ff.
Kritik der Deianeiraſage	224 f.
bei Soph.	237 ff.
Charakteriſtik	393 ff.
Dekorationsmalerei ſ. Skenographie	
Demeter Herkynnas	58
Dion Chryſoſt. Eſſais über Philoktet	201 ff.

	Seite
Dionyſ. Künſtler	17
Dionyſoskult in Attika	427 ff.
Dirke, Bach	109
Dochmien	466
Dorer, ihre Einwirkung auf die Atridenſage	137 ff.
die Ajasſage	170 ff.
Drama, ſ. auch Trag. attiſches, Stoffgebiet	33
Dramatiſche Anſätze in Epos u. Sage	429
Dramenproduktion im 5. Jahrhundert	30
Dramentitel	435
Ekkyklema im Ajas	190 ff.
im Agamemnon	494
Elektra erſtes Vorkommen, Weſen	140 f.
Tragödie d. Soph.	152 ff.
Tragödie des Euripides, Zweck	163 f.
Charakter in Äſchyl. Choeph.	152, 319
bei Soph.	312 ff.
bei Eurip.	316 f.
Emporosſzene im Philoktet	217 f.
Epikaſte	54 ff.
Epodos	462
Epos als Quelle des Dramatikers	182 ff.
Eriboia (Periboia) Mutter d. Ajas	170
Erinys des Öd.	67
Erinyen (Eumeniden) Sitz	112 ff.
bei Äſchyl.	148
Eriphyle	62 f.
Erkennung (Anagnoriſis) als tragiſches Kunſtmittel bei Soph.	36 f.
im Kön. Öd.	81
in der Elektra	160 ff.
Eros bei Soph.	449
in Eurip. Hippol.	450
Eteokles im Epos	61
in Äſchylus' Sieben	67
Euenos	224
Eunomos, Mundſchenk	224
Eurydike, Gemahlin Kreons	101, 107 f.
Euryſakes, Sohn d. Ajas	173
in Soph. Ajas	347 f.
attiſcher Heros	173
Drama d. Soph.	185
Eurytos	225 ff.
Fabel des Kön. Öd.	69
der Antigone	90
des Öd. auf Kol.	113 f.
des Ajas	176
des Philoktet	210
der Trachinierinnen	232
Flöte, Begleitinſtrument des trag. Chors	471 f.
Flugmaſchine	495
Fluch i. d. Labdakidenſage	61, 67, 448
Frau, Stellung im 5. Jahrh.	13
Geſamtcharakter d. att. Trag. als Kunſtwerk	478 f.
Geſang d. Schauſp. i. d. att. Trag.	455 f.
bei Soph.	454 ff.
Geſang der Virtuoſen, Wirkung auf d. Kompoſ. v. Chorliedern	126 f.
Glykoneen	466
Goethe Heilung Oreſts	149
Nauſikaa	182 ff.
Reminiszenz aus Öd. auf Kol. in d. Nat. Tochter	262 f.

	Seite
Götter, ihr Weſen	18 f.
Götterwelt in den Dramen d. S.	20 f.
Greis in d. Trach.	242 f.
Haimon	
im Epos	86 f.
in d. Antigone	91 ff.
Charakter	280 ff.
Harmonia, Gemahlin d. Kadmos	62
Helena bei Steſichoros	139
Hera Teleia	55
Heraklea	
Weſen	404 ff.
bei Pindar	408
im Hades	223
in der Deianeiraſage	223 ff.
im Philoktet	412
in d. Trach.	237 ff.
Charakter dort	409 ff.
in Eurip. Herakl.	408 f.
Hermes Nomios in Verbindung mit Satyrn	427
Herodot, Verhältnis zu Soph.	17
Heſiod zur Atridenſage	138
Hexameter, daktyliſcher in der Tragödie	466 f.
Hiſtoriſches Drama, Grund ſeiner Ablehnung	33
Homer, Einfluß auf Soph.	9
Idee	
des Kön. Öd.	78
der Antigone	98 f.
der Elektra	156 f. 321
des Philoktet	216
der Trachinierinnen	238
Ilias, Quelle der Atridenſage	134
Jokaſte	56, 72 ff.
Charakter	304 ff.
Jole, Tochter des Eurytos	226 ff.
indirekte Charakteriſtik	399
in Eurip. Hippolytos	230
Jon von Chios	10
Freund des Soph.	17
Epiſode aus Soph. Leben	14
zur Ödipusſage	87
Jophon, Sohn des Soph.	13, 112
Iphigenie, Tochter Agamemnons	138
Iphitos, Sohn des Eurytos	226 ff.
Ironie, tragiſche	36
ihr Weſen	79 f.
im Kön. Öd.	180 f.
Ismene	
im Epos	86
in der Antigone	91 ff.
im Öd. auf Kol.	115 ff. 123 f.
Charakter	308 ff.
Ismenos, Bach	64, 109
Iſtros	17
Kapaneus	62 ff. 443 f.
Kaſſandra	
in der Odyſſee	136
in der doriſchen Atridenſage	144
Kenaion	227 ff.
Keyx, König von Trachis	224
Kithairon, Ort der Ödipusſage	55 f.
Kleopatra, Boreade	450
Klytaimeſtra	
bei Homer	135 f.
Charakter bei Äſchylus	328 f.
„ bei Soph.	330 ff.
„ bei Euripides	329 f.
Kolonos	8, 10, 111, 130
Kontraſt als tragiſches Kompoſitionsmittel	37 f. 453
Kordax	471
Korinth, an die Stelle von Sikyon in der Ödipusſage tretend	60 f.

	Seite
Kothurn	502 f.
Kran als bühnentechnisches Hilfsmittel	500 f.
Kreon	
im Kön. Öd.	70 f.
in der Antigone	92 ff.
im Öd. auf Kol. 117 ff.	129
Charakteristik	266 ff.
Kreophylos von Samos, Dichter des Epos „die Eroberung Oichalias"	229
Kyprien	
Quelle der Atridensage	138
Laios in der Ödipodie	54
Lampros	8
Laodamas, Sohn des Eteokles	87
Laodameia, Amme des Orestes	144
Laphystion, Berg	58
Lemnos im Philoktet	376
Lemnisches Feuer	376
Lesches von Lesbos, Dichter der Kleinen Ilias	169
Lichas 227,	230
Charakter	415 ff.
Liebe, antike Auffassung der Geschlechtsliebe	105
Logaöden, in der Tragödie	466
Lykurgos, König	450
Maion	
Haimonide bei Homer	87
Sohn Haimons u. Antigones bei Eurip.	87
Maschalismos	146
Maske	
ihr Einfluß auf Charakteristik u. Handlung 34,	319, 503 f.
Wesen, Vorteile u. Nachteile	502 ff.
Maskenwechsel	505
Megareus, Sohn Kreons	90
Menisteus	62
Melampos	282
Melanippos	64
Meleager	223
Menelaos, Charakter b. Soph.	361 ff.
Menoikeus, Sohn Kreons	90
Merope	55
Metaphern b. Soph. 45 ff.	444 ff.
Monolog im attischen u. modernen Drama	188 ff.
Mosychlos, Vulkan auf Lemnos 210,	376
Motivierung, dramatische	38 f.
Mängel der Motivierung	158 ff.
218 f.	240 ff.
Musik	
Wesen	472 f.
Unterschied griechischer u. moderner Musik	475 f.
Gegensatz griechischer u. moderner Tonempfindung	478
Mendelssohns Musik zur Antigone, Kritik	474 f.
Reste altgriechischer Tonkunst	477
Aufschwung im 5. Jahrh. u. Einwirkung auf die Tragödie	456
psychologische Begründung für den Gesang des trag. Helden	454 f.
Naturanschauung u. Naturphantasie, antike 43 f.	130, 377, 446
Nausikaa, Drama des Soph.	8, 183 Anm. 493
Neoptolemos im Epos u. im Philoktet	388 ff.
Nessos, Kentaur	224 ff.
Nikolaos von Damaskos Version der Ödipussage	58
Odysseus, Charakter b. Soph.	355 ff.
Odyssee, Quelle der Atridensage	135 f.

	Seite
Ödipodie, Epos	54 f.
Ödipus	
im Epos	53 ff.
bei Äſchylus u. Soph.	65 ff.
Kön. Öd., Tragödie des Soph.	65 ff.
Öd. auf Kol., Tragödie des Soph.	110 ff.
Entrückung	130 f.
Charakteriſtik	251 ff.
Zeitanſatz der Sage	53
Oichalia	226, 229
Oineus im Epos	222 ff.
Okeanos, Weſen	225
Olymp als Götterſitz b. Soph.	448
Omphale	227, 229
Orakel als Kunſtmittel	35 f.
im Kön. Öd.	83 f.
im Öd. auf Kol.	123
in den Trach.	240
Orcheſtra	
älteſte, des Dionyſostheaters	491 f.
jetzige	492
Oreſtes	
in der Odyſſee	135 f.
in der doriſchen Sage	140 ff.
Heilung im doriſchen Gedicht	145
Heilung bei Äſchylus	148
„ bei Goethe	149
Charakter in den Choephoren	152
Charakter bei Soph.	335
Erkennungszeichen	150
Oreſtie des Äſchylus	147
Paraſkenien	
Grundbedeutung u. Zweck	489, 499
ſpätere Paraſkenien	501
Parthenopaios	62
Pädagog in der Elektra	418 f.
Peiſiſtratos, Bedeutung für die Entwicklung der Ajasſage	172 f.
Pelops	134, 138
Periboia, Mutter des Ajas	170
Perikles, Verhältnis zu Soph.	10
Periklymenos, Geliebter Ismenes	86
Phanoteus, Phoker	153
Philaios, Sohn des Ajas	173
Philoktet	
in der Ilias	193 f.
„ „ Odyſſee	195
„ „ kykliſchen Dichtung	195 ff.
bei Quintus von Smyrna	197 ff.
bei Soph.	208 ff.
Charakter	374 ff.
Potniä in der Ödipusſage	55 ff.
Pylades im Epos	138
bei Äſchylus	150 f.
bei Soph.	157
Quellen zur Erkenntnis der Fortbildung der Atridenſage bei den Dorern	137 ff.
Realiſtik	
im Kön. Öd.	85
in der Antigone	107
Rezitativ in der Tragödie	465
Weſen	468
Salaminierinnen, Tragödie des Äſchylus	175
Satyr, Satyrtanz	425 ff.
Satyrdrama	425
Schauſpieler	
Funktion	454
Leiſtung, ſoziale Stellung u. Schätzung b. d. Griechen	506 f.
Zahl im Öd. auf Kol.	128
Schnelligkeit, ideale, der Handlung	108, 238 f.
Schuld, tragiſche, ihr Weſen und ihre Arten	298 ff.

Seite

Schuldfrage des Ödipus 258 ff.
der Antigone 298 ff.
Setzstücke 500
Sikinnis 471
Sikyon
in der Ödipussage 55 ff.
Pflegerin der Satyrtänze 427
hier Verbindung der Satyrn mit Dionysos 427
Silene, Wesen 427 f.
Steniker 490
Skenographie (Dekorationsmalerei) 494
Sklaverei, Wirkung auf den Menschen u. die Charaktere 352 f. 367 f. 417 f.
Sophokles
erstes Auftreten 9
Beziehungen zu Äschylus u. Euripides 16, 28
Charakter 16
Frömmigkeit 18 f.
Gedanken über die letzten Dinge 26
Heimatliebe 12, 130
Jugend 6
Knabenliebe 14 f.
Kultstifter 21
Lebensphilosophie 23 ff.
Orakelglaube 23
Pferdefreund 10
Reformator des Theaterwesens 30 f.
Schöpfer des Schauspielerstandes 32
Staatsmann 9 ff.
Weltanschauung 21 ff.
Sophokles, Enkel des Dichters 13, 112
Sphinx 59
Sprache u. Sprachmittel d. Soph. 43 ff.

Seite

Stesichoros von Himera, seine Einwirkung auf die Mythenbildung 138 ff.
auf die Orestie 139 f. 142 f.
Erfinder des Epodos 462
Strophios
bei Pindar 143 f.
bei Äschylus 150
Syzygie 446
Szenenwechsel
im Ajas 191 f.
in der Orestie 495
Szenerie
bei Äschylus u. Soph. 38, 493 ff.
des Ajas 191 f.
des Philoktet 220

Talthybios in der Orestessage 140 ff.
Tanz des tragischen Chors 469 f. 471
Technik, dramatische d. Soph. 33 ff.
Teiresias 58
im Kön. Öd. 71
in der Antigone 95
Charakteristik 282 ff.
Tekmessa 366 ff.
Telamon, König von Salamis, dorisch 170
Name und Wesen 173
Tendenz, politische, Spuren bei Soph. 362
Terpander von Lesbos 475
Tetrameter, trochäischer, in der Tragödie 466
Teukros, Bruder des Ajas, bei Äschylus 175
bei Sophokles 185 ff.
Charakteristik 351 ff.
Thamyras 8
Theater, griechisches, Bild des Dionysostheaters im 5. Jahrhundert 499 f.

	Seite
Theater, griechiſches,	
Gruppierung ſeiner Skenenreſte	488
Vitruv und das helleniſtiſche Theater	484 f.
Dörpfelds Lehre	485
Puchſteins Theatereinteilung; Kritik	485 ff.
Theaterproblem, griechiſches	484
jetziger Stand	490
Thebais	60 ff.
Theben das ſiebentorige	63
Theodektes, jüngerer Tragiker	490
Dichter eines Ajas	184
Theoklymenos, Geliebter Ismenes	86
Theſeus	
im Öd. auf Kol.	116 ff.
Charakteriſtik	286 ff.
Theſpiskarren, Bedeutung	430
Thrakerinnen, Tragödie des Äſchylus	174 f.
Thymeliker	490
Tonarten, griechiſche	475 f.
doriſche	475, 478
phrygiſche	476, 478
Trachis	224 ff.
Trachinierinnen, Tragödie d. Soph.	221 ff.
Tragik, ihr Weſen	260 ff.
Tragödie, attiſche	
ihr Weſen	27
Entſtehung aus dem Satyrtanz	425 ff.
als Geſamtkunſtwerk	465 ff.
Tragödienaufführungen, klaſſiſche, im 4. Jahrhundert	89
Traummotiv	
bei Steſichoros	139
bei Äſchylus	152
bei Sophokles in der Elektra	159
Trimeter, jambiſcher,	
Verteilung unter mehrere Perſonen	127
als Versmaß des Dialogs	465
des Rezitativs, mit Beiſpielen	465, 457 ff.
Tydeus	62 f. 64, 86
Tyndareos, Töchter	330
Typiſche, das, der helleniſchen Kunſt	41
Verblendung u. Schuld des Menſchen bei Soph.	449
Vergleiche	
Abſchied Hektor-Andromache mit Ajas-Tekmeſſa	348 f.
Agamemnon u. Trachinierinnen	402 ff.
Chorlieder des Kön. Öd. u. der Antigone	451 ff.
Haimon u. Hyllos	413
Ismene und Chryſothemis	308 ff.
die beiden Teireſiasſzenen	284 ff.
der lyriſchen u. Dialogpartien bei Soph.; Reſultate	461 ff.
Verlorene Dramen der attiſchen Lokalſage	12
Verſenkung	495 ff.
Versmaße der Tragödie	465 ff.
Vorfabel	
des Kön. Öd.	68
der Antigone	89
des Öd. auf Kol.	112 f.
des Ajas	175 f.
des Philoktet	208 f.
der Trachinierinnen	231
Vortrag der Dialogpartien u. lyriſchen Teile	467 ff.
Wächter in der Antigone	104
Charakteriſtik	421 f.
Waffengericht, das, Tragödie des Äſchylus	174

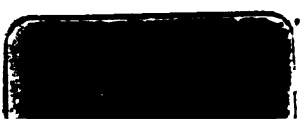
	Seite
Wiederholungen und Variierungen	39 f. 159
Wirkung der Virtuoſenmuſik auf die Chorlieder der ſpäteren Tragödie	127
Zeitbeſtimmung der Tragödien	
des Soph.	247
des Kön. Öd. (indirekt)	268, 499
der Antigone	110
Zeitbeſtimmung der Tragödien	
des Öd. auf Kol.	112, 128
des Ajas	193
des Philoktet	200
der Elektra	464
der Trachinierinnen	247, 464
Zeus	
Atabyrios	58
Laphyſtios	58
bei Sophokles	448 f. 453
Zufall, tragiſcher	82 f., 106 f.

Berichtigung.

S. 229 Zeile 7 lies „Selbſtverbrennung“ ſtatt Selbſtverbannung.
S. 247 Zeile 7 lies „bewußt“ ſtatt unbewußt.

DUE OCT 1 0 '39

MAR 22 '57 H



Gs 32.387.9
Ästhetischer Kommentar zu den Trag
Widener Library 001857362
3 2044 085 169 050